دراسات

أسامة غانم

غائب طعمة فرمان الحاضر في الذاكرة الذهبية

قراءة نصيّة سوسيولوجية





غائب طعمة فرمان

الحاضر في الذاكرة الذهبية

رقم الإيداع لدى دائرة
المكتبة الوطنية
٢٠٠٩/٧/٣٣١٧

٨١٣,٩
جلال ، أسامة
غائب طعمة فرمان: الحاضر في الذاكرة الذهبية .- عمان: دار أزمنة، ٢٠٠٩.
(١٢٠) ص
ر.أ. ٢٠٠٩/٧/٣٣١٧
الواصفات : / الأدباء العرب// التراجم// النقد الأدبي// التحليل الأدبي/

* أعدت دائرة المكتبة الوطنية بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية
* يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفة ولا يعبّر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى

ISBN 978-9957-09-393-8 (ردمك)
غائب طعمة فرمان، الحاضر في الذاكرة الذهبية : أسامة غانم جلال
الطبعة الأولى : 2009

أزمنة ®
أزمنة للنشر والتوزيع
تلفاكس : 5522544
ص.ب: 950252 عمّان 11195
شارع وادي صقرة ، عمارة الدوحة ، ط4
E.MailLinfo@azminah.com
Website:http://www.azminah.com

تصميم الغلاف : أزمنة (إلياس فركوح) / الأردن
التنضيد والإخراج الداخلي : أزمنة (إحسان الناطور ، نسرين العجو)
الطباعة :شركة الشرق الأوسط للطباعة/ عمّان
تاريخ الصدور : أيلول/ سبتمبر 2009

دراسات

أسامة غانم

غائب طعمة فرمان

الحاضر في الذاكرة الذهبية



هذا الكتاب

ظلّت الرواية العربية مصدر إلهام للكثير من المبدعين العرب والأجانب في رحلتهم لاكتشاف كنه الحياة ولإدراك عمق القيمة الانسانية للمعرفة. وليس آخراً عندما نقول إنَّ الدرس النقدي العربي بقيّ أسير المقاريات السردية واجتهادات الدارسين في مجال النقد أو من أَحَبَّ هذا المجال.

وتأتي أهمية دراسة أعمال الروائي غائب طعمة فرمان باعتباره أحد رموز الفن الروائي العربي والعراقي على وجه الخصوص . وعندما كنت ألتقي مع الناقد أسامة غانم للحديث عن الفنون الأدبية ، كان لابد أن يحضر من ضمن الأمثلة التي يطلقها على الروائيين أو الأوصاف التي يصف بها الأعمال، كنت أجد لغائب طعمة فرمان حضوراً طاغياً أثناء الحديث . واليوم عندما نقلب صفحات هذه القراءة فاني أجد أن ما يميز كتاب (غائب طعمة فرمان الحاضر في الذاكرة الذهبية) هو ذلك الوفاء لغائب وللفن الروائي العراقي .

واذا ما تصفحنا القراءات فاننا نجد دون شك ذلك الهوّس بالتحليل والوصف الدقيق لأعمال الكاتب ، وبالأخص إذا أخذنا في نظر الاعتبار معاناة غائب طعمة فرمان في الغربة وذلك الحنين المخضب بدمع الاشتياق للوطن المهشم .

ان الدراسات المختلفة للرواية العربية ، وبالرغم من تعددها واختلاف مشاربها، إلا ان الملاحظ ان جرأة الناقد تكاد تكون معدومة . لذا لم نسمع ان هناك كتاب نقدي واحد مُنع من الطبع ، والسبب ان الرؤية التأويلية العربية ما تزال

مشفوعة بالخوف وعدم قدرتها على الافصاح عن المكنون .

في هذا الكتاب نجد قراءة مغايرة تماماً لما تعودناه من النقاد ، وحسب ما أرى ان محبة الناقد لأعمال الكاتب جعله يسبر غور نخلة وجيران - غائب - وكأن الغياب هو الحضور الذهبي لروائي عراقي لايمكن تجاهله ببساطة عند الحديث عن الرواية العراقية أو العربية .

امتياز الكتاب انه نقد يفسح ويفتح المساحة على التأويل السوسيولوجي باقتضاب مدروس ، فمساحة الرؤية التي انتهجها الناقد أسامة غانم تكاد تكون مدروسة بل محسومة. واختيار أعمال الروائي غائب طعمة فرمان جاء مبنياً على التناظر الزمني لزمن الكتابة . لذا كانت قراءة نقدية مُشعّة بالجرأة والتناغم. ودون شك مازالت مكتباتنا تفتقر إلى مثل هكذا قراءات . «بارت» يقول ان الكتابة مغامرة ، لكن الأخطر منها هو القراءة ، هو كتاب تكفيه الاشارة الى روائي أخلص لهذا الفن الأدبي ، لذا بقى لامعاً وذهبياً في ذاكرة لا تشيخ .

يعرب السالم

الفصل الأول

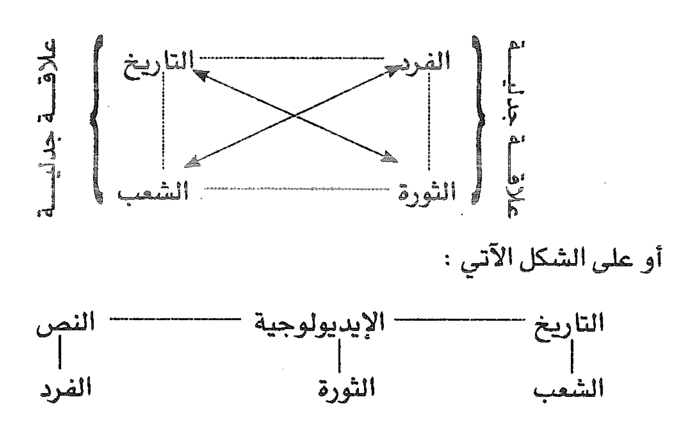
القصة والرواية: أيديولوجيا وجمالية

المدخل

لماذا الروائي غائب طعمة فرمان (١٩٢٧-١٩٩٠) ...؟!

يقول غائب في مقدمة مجموعته (حصاد الرحى ـ ١٩٥٤) : (هدفي أن أنقل بعض صور مجتمعنا العراقي الممتلئ بالصور القاتمة بقدر ما هو مثقل بالتذمر الخلاق..) هذا الخطاب يبين مدى إيمان (غائب) بالإنسان الخالق لمستقبله إيمانه بانبثاق لحظته المشرقة من بين اللحظات القاتمة فكان: (هنالك تحسس شامل بضرورات التجديد والحداثة فكانت هناك بعض المحاولات الشخصية التي ترفد هذا التحول وتدعمه ، منها محاولات غائب طعمة فرمان)[١]، وبأن بذرة التغيير موجودة وسط الانحطاط والعجز والخنوع والقمع. ولأن الرواية هي (بحث عن قيم أصيلة في عالم متدهور)[٢]، فالروائي في المجتمع يكون بالدرجة الأولى إنساناً محتجاً على القيم اللاأصيلة التي تسود مجتمعه ، ويكون شخصاً إشكالياً أي ناقداً ومعارضاً للقيم التي كونت هذا الوعي البرجوازي وممزقاً له، الذي يعتبر الأدب شكلاً من أشكاله ، لذا فإن الرواية في بنيتها رواية انتقادية ـ واقعية وعليه ـ أي الروائي ـ أن يلتزم بمفهوم عام ورؤية خاصة للعالم وللناس وإنشاء تفاهم متبادل بين الإنسان والعالم مع أيديولوجية تعري الواقع من الميتافيزيقيا والأوهام لبناء عالم برؤية جديدة. الرواية ليست ـ كما يقول فيلدنك ـ ملحمة كوميدية في نثر ، لأن الرواية المجردة تترك رؤية مشوهة للحقيقة ، وتعطي شعوراً مخادعاً للوجود بل تمثل إدانة للواقع للوصول إلى الحقيقة والعمل للقضاء على هذا الواقع وليس لتكريسه

وتمجيد النزعة الفردية المطلقة كما فعل ديفو في (روبنسون كروزو) ، وليست قطيعة مع المجتمع وإلا سقطت في العدمية وفي متاهات الذات كإحسان عبد القدوس، ولا في اللاجدوى كما عند كامو في (سيزيف) . ويرتكز أدب (غائب) على نقاط وأسس فنية - أيديولوجية كما هو موضح في الشكل التالي :



أو على الشكل الآتي :

وهذا المخطط يعطينا عمق الإمكانية الفنية لدى (غائب) وتمسكه بالإنسان والعالم وثقته بهما وللشروع في دخول حياة جديدة ، وخلق إتحاد فني جمالي يجعلنا قادرين على إكتشاف المضامين التعبيرية والرمزية في رسم شخصياته وأحداث رواياته وما يرغب أن يقوله وما يطمح إليه .

إن الشعب عند (غائب) هو الطموح ، الأمل ، الشمس المشرقة ، الصانع للتاريخ ، السائر نحو أفق بلا حدود ، ولكن مم يتكون ؟ الأفراد ... هم الشعب هذه بديهية ، والفرد لا يحقق وجوده وحريته إلا في تحقيق الثورة في لحظة ما، في الحاضر المتغير لا المستمر ، عندئذ تكون الصورة الجمالية ـ الأيديولوجية لديه في المسار الصائب .

وأن جودة الرواية تقوم على (قوة الرؤية التي تقدمها وإقناعها وقوة هذا

الصوت الذي يتكلم أو على ذاك البيان الهندسي الذي يفرض نفسه بنفسه ويكشف عن بعض خصائص المدى الخيالي) [٣] أو المرمز في بعض الأحيان .

أنشأ (غائب طعمة فرمان) رواية الأيديولوجية - الجمالية بفضاءات رمزية وفنية لفن الواقعية الحديثة ، ونصوصه تفصح عن ذلك جلياً ، ويمثل التطور الفني للرواية العراقية - العربية المعاصرة العميق .

وأن الدلالة الأيديولوجية لنص أدبي تلازم دائماً تعبيره الجمالي ؛ فـ(الرمز قبل كل شيء دلالة) كما يقول هيجل ، وقام باستخدام الرمز بشفافية رقيقة لا تحتاج إلى بيان ، لأن الرمز عنده يتغلغل بعمق في الواقع الاجتماعي - الاقتصادي مبتعداً عن المباشرة الفجة . وتتصف رمزيته بثنائية إحداهما ظاهرة حسية والأخرى باطنية ذهنية متوازية لها ، فالنخلة عنده هي المعادل الحسي الظاهرة للمجتمع صامتة حتى النهاية ، شاهدة على عصرها ، متحدية ظروفها ، وأما المعادل الذهني المستتر فيخضع للقراءة التأويلية رغم أنه لا يحيد عن نطاق الرمز إنما ينتج معاني ويكوّن مفاهيم ، موظفاً المرمز في خدمة الواقع المتفاعل معه جدلياً وليظهر لنا الصراع المؤدي إلى إبراز التناقضات بين الشخصيات والكون، رغم أن الفكر البرجوازي في تطوره يطرح مسألة الشخصية ولكنه في اللحظة ذاتها يعيق تطورها باستمرار .

ففي رواية (الانتباه) لـ ألبرتو مورافيا نجد الوعي الفردي يجدد باستمراره ويعمل على إلغائه في ذات الوقت ، بينما في روايات (غائب) الأفراد يجددون وعيهم ويعمقونه بالديالكتيك القائم بين ذاتية الفرد والواقع - الموضوعي ، وهذا ما يطلق عليه (جورج لوكاش) الإمكانات المحسوسة والإمكانات المجردة .

وكلما كان هذا التناقض غير حاد كانت وضعيته غير بارزة ، لذا على الناقد أن يقوم بدفع التناقضات إلى الواجهة للعمل على اكتشاف تعددية الصراع وإن كانت قليلة في الرواية لبيان الانحراف الطبيعي لأيديولوجيا البنى الفوقية التي

تضع أيديولوجيتها للسيطرة بها ولتغطية مصالحها ومنع الوعي من استيعاب واقعه المخيف .

والصراع في رواياته متنامٍ ، أفقي ، متعدد، مستفيداً من رمزيته التي هي ديالكتيكية ـ نقدية ـ ثورية مدموغة بالتاريخ مع رؤية إنسانية متحيزة بالضد من الفكر ذي الرؤى اللاإنسانية واللاتاريخية والمضاد لكل ثقافة تقدمية مما يجعلنا نشترك رغماً عنا في الرؤية للحياة من وجهة نظر رمزية ويجبرنا على تخطيها للوصول الى ما يرمي اليه ... فروايات (غائب) كلها يمكن وضعها معاً تحت عنوان واحد قد يكون حكايات ـ رمزية، فالحكاية الرمزية في الرواية تتأتى منسجمة مع الواقعية ـ الحديثة الاجتماعية إذ يصبح لامفر من الرمز لأن الواقعية وحدها تكون ساذجة فجة ليس من الممكن استخدامها لوحدها في ظرف معين ووضع معين خاصين .

فهل ننتقص من واقعية غائب إذا قلنا إن رواياته تنحو منحى رمزياً ؟

لا ..(بل إن روائع الواقعية ـ كما في أعمال تولستوي وفلوبير وبلزاك وديكنز ـ تستخدم الرمز استخداماً بارزاً في كثير من الأحيان)[٤] .

وغائب يسلط الأضواء على الإنسان العراقي في فترة زمنية ما ، مع العمل على توضيح وتطور شخصياته دائرياً ؛ فالشخصية المستلبة حسين والقلقة سعيد والمفترية كريم غزال والطاغية دبش والمستسلمة فاضل والخانعة معروف، لم يكد يحققهم بهذا العمق والوضوح والواقعية الشفافة المرهفة إلا القلة من الروائيين العراقيين والعرب كـ عبد الرحمن منيف في (شرق المتوسط)، والطيب صالح في (موسم الهجرة إلى الشمال) .

ويؤمن غائب بأن (التفاؤل والإيمان بأصالة الإنسان وجدارته وقيمته)[٥]، لذا فإن سحر الرواية لديه يتربص في أسطورتها، فهي تشرع من خلال حكاية خرافية الوجود والحياة والأسرار والأفكار الدفينة والفنتازيا ، لذا أعلن في

جميع رواياته عن محاربة أصحاب الرايات السود، مانحاً ايانا إحساساً كاملاً بمأساوية وضعنا المعاصر الذي نعيشه في هذا القرن لأن (الجنس البشري لا يحتمل الواقع كثيراً ـ ولم يشترك العصر الجديد ككل في هذا الوعي المأساوي)(٦) بالرغم من أن الهوة عميقة بين الواقع والحلم ، ولكن في العالم الثالث لا يتفتح إلا من خلال المأساوية الجماعية، وتكون الرواية أصلح الأنواع الأدبية للتعبير عن هذا الوعي الإبداعي وللتفرد والتمييز حيث يعلن أيضاً عن إنتمائه الطبقي فيقول (أنا إنسان كادح وبسيط ومن عائلة كادحة وبسيطة) وعن رفضه للأدب البرجوازي في أي حالة يكون لأنه يعده ممهداً ـ للأيديولوجية ـ الرجعية أو متواطئاً معها أو مشتركاً في تعميق المأساة للأغلبية وترسيخ الوعي السلبي – المزيف اللاممكن، بينما يعتقد غائب بأن الرواية عليها نشر الوعي الممكن لأن العمل الروائي لديه (وثيقة إنسانية صادقة للحظات الإنسانية) (٧).

فالوعي الممكن لديه وعي طبقي متفتح دون أن يفقد طبيعته، وأن (أعمال كبار الكتاب والفلاسفة والفنانين تكون ممثلة للواقع كلما عبرت عن رؤية العالم المتطابقة مع أقصى قدر من الوعي الممكن لطبقة من الطبقات) (٨) فوعيه هذا يعطي الحق لوعي الناقد ـ القارئ للاندماج في وعي النص ـ المؤلف في ذات اللحظة التاريخية المهيمنة على النص لتأسيس جدلية مثمرة من خلال تلاقيهما، لذا فإن (قارئ الرواية والذي أعني به هنا القارئ ـ الناقد هو كاتب روائي نفسه، فهو صانع الكتاب الذي يرضي أو لا يرضي ذوقه) (٩) وواقع الأدب ينشأ دائماً في لحظة الالتقاء والمواجهة بين النص والقارئ .

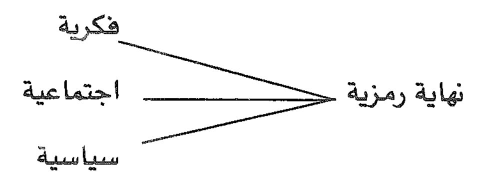
والنص الأدبي هو تعبير عن أيديولوجية الكاتب ، وليس تعبيراً عن أيديولوجية القارئ، ولكن المواجهة لابد أن تحصل عند القراءة رغم اختلاف الأيديولوجيات، وليس معنى هذا إن النص الأدبي ليس «تعبيراً» عن أيديولوجية الكاتب(١٠).

وروايات (غائب) تتسم بالصدق الحقيقي لا مجرد مطابقة التفاصيل فوتوغرافياً بل يعني كذلك المشاعر والتجربة الشخصية وأفكار العصر، وأصبح

الصدق المقياس الذي نحكم به على الأعمال الأدبية ونعطي رأينا فيها فيما إذا كانت صادقة مملوءة بالحيوية مقتنعة كما هي الحياة في الواقع .

فالخلود يبقى للذين عبروا بصدق عن واقعهم وعن الظروف التي مروا بها وعن الإنسان المسحوق المستلب ، وهذا ما فعله غائب في أدبه معطياً دلالة على أنه يتبنى قضية طبقة محورها الإنسان وملتزم بالدفاع عنها لأن (المسألة المحورية تبقى دائماً التطور الموحد الشامل للشخصية الإنسانية) [١١] محققاً الرواية البؤرية التي يكون فيها الإنسان نفسه نقطة مركزية أو محورها وليست المجردات بل التعامل معها بموضوعية متوازنة لا شكلية ـ ذاتية ويجعلها تمتلك حدوداً عميقة في المجتمع فيعمل على توحيد العمل الفني مع الإنسان لإثارة تجربة جمالية من بين محتوى جمالي وجعلها نقطة في التكنيك الروائي حيث يتداخل الواقع المتخيل مع الاختبارات .

والسرد المفتوح لديه يقودنا الى روايات رمزية وأحياناً رمزية ـ ديالكتيكية ذات مضامين فكرية أو اجتماعية ـ سياسية وأحياناً مزدوجة موصلها بشفرة لغوية كما في الشكل التالي :



وفي الوقت ذاته تكون النهايات جميعها مأساوية تنتهي بوقوع مأساة مثل ارتكاب جريمة قتل أو الانتحار أو الهروب أو انحراف أخلاقي أو الضياع التام.

وليس من الممكن أن يوجد المأساوي خارج المأساة ، بل يمكن توفر الشروط المولدة للصدفة أو المفاجأة التي تقع *.

ورغم ذلك تبقى روايات غائب مفتوحة للقارئ بمعنى لها دلالة وأن الحدث

مستمر غير منتهي.. وهذا بدوره يفسح المجال للتأويل القادر على جعل المعنى أن يجمع بين الفعل الخاص والبنية الهامة بصورة لا يمكن الفصل بينهما : فإنها (أي الروايات) تشترك بقواسم هي رمزية - مأساوية - مفتوحة .

ولكي تتوضح الرؤية وتكون شمولية مرتبطة بزمن الرواية - النص وواقع الزمن الوجودي للمؤلف ، أي زمن الذات الكاتبة في النص متداخل في زمن النص - المكتوب ، فعند تداخل هذين الزمنين يتولد عندنا تحليل دقيق من خلال قراءة - رمزية على وفق منظور سوسيو - اقتصادي - سياسي ، فهو ينظر للبنية الاجتماعية من خلال البنية الاقتصادية ، والبنية الاجتماعية هي قوى متصارعة ، ويمكن القول بشكل أوضح إن المجتمع هو بنيات متصارعة وكل بنية تمثل طبقة والصراع هو الذي يحكم المجتمع ، وإن هذه الحالة القائمة محكومة بحتمية تفككها للأغلبية ؛ فالنتيجة إن كل مجتمع هو بنيان طبقي، وعلى ضوء هذا تكشف روايات غائب عن مكونات الصراع الاجتماعي - الاقتصادي - النفسي الذي تعيشه شخصيات رواياته والذي يتمخض عن تمزقات وانحرافات اجتماعية - سياسية عميقة وانفصام سيكولوجي شامل .

أخذ من الطبقة الأولى شخصية البرجوازي الصغير المتذبذب القلق ، ومن الثانية أخذ الفئة المسحوقة والهامشية وغير الواعية وغير المتفتحة على العالم المحيط بها والمنفصلة عنه، لقد كتب غائب معظم رواياته وقصصه القصيرة وقام بنشرها خارج العراق.

لكن البيئة البغدادية - العراقية الصميمية ظلت محور أدبه ؛ فهو الغائب الحاضر فيها ، الموجود فيها وغير الموجود فيها ، فكلما ازداد ابتعاداً عنها ازداد قرباً إليها ... فالطريق دائرية والوجود عنده يتوحد مع نقطة الرحيل (= الفناء فيه أو التلاشي) أي السفر أو الموت ، فالجذور في بغداد وثمارها في مدن العالم الأخرى : بيروت .. القاهرة .. بودابست .. بكين .. موسكو. جميع مراياه تعكس صورة واحدة .. صورة مدينته الحلم .. مدينة الزمن المشرق..

مدينة الذاكرة الذهبية.. والناس والشوارع والبارات والمباني مطبوعة في ذاكرته المتوقدة بخيالها الخصب والمحمولة على واقعية جمالية ، وهو أيضاً حاضر في (ذاكرة الزمن) فكان موته في الاكتشاف .. في رحلة داخل الذات المغتربة المعذبة بين المدن المختزلة في مدينة واحدة هي بغداد . لذا فإن غائب عانى الأغترابين ، فكان في وضع مغترب فيه ووضع آخر مغترب منه، ورواية المخاض تصور هذه الحالة أدق تصوير عن الاغتراب مع دلالات عميقة لها، فهو قد وجد نفسه بعيداً عن وطنه لسبب ما دون أن يكون في استطاعته الانتماء إلى عالم الغربة، ولم يستطع في وطنه الانتماء لفكر ما لأنه كان ينتمي للشمس، وتبقى عباراته ترن مع الصدى (ماذا كسب من الغربة ؟ .. لاشيء) المخاض ص١٧ .

ان التقنية لدى (غائب) مهمة في الرواية وهي تزوده بوسيلة عالية من المرونة بحيث لا يجعل القارئ يشعر عند القراءة بأن شخصياته مقحمة ، ولا بالانتقال من الحاضر المستمر إلى حاضر الذاكرة ويكون السرد طبيعياً مهما تغير منظور الراوي ، وإذا أحس بذلك القارئ يكون قد فاته أن يتوقف وهو مصاب بشعور لذيذ بالاستمرار بالقراءة للنهاية .

ويركز على نحو كبير على الحالات والعمليات التي تحدث داخل وعي الشخصية بتوازن مع الحوادث العامة في العالم الخارجي ، هذا مما يتيح له أن تتداخل الأساليب لديه بعفوية وانسيابية وتدفق .. فينتقل من المونولوج الداخلي إلى تيار الوعي كما في الفصل الثالث من رواية المخاض وهو جالس مع صديقه محسن في مكتبه دون أن يشعر القارئ بذلك :

(تكلم الملعون كلمات طيبة ، ربما لأنني وخزت ذكرياته والذكريات إذا فاضت لا ترحم .. عرفت هذه الوخزة حين دخلت مكتبك اليوم ورأيت الفتاة) المخاض ص ٥٣ .

وفجأة يتحول إلى تيار الوعي من كلمة الفتاة ...هكذا !

(كان فيها شبه لا يحدد بفتاتي الصغيرة هناك .. ما هو ؟ أنفها الصغير ..؟ وجهها المدور ؟ قصر قامتها حين نهضت ؟ ربما !) المخاض ص٥٣ .

ويستمر إلى نهاية الفصل مستخدماً تيار الوعي وآخذاً حوالي نصف الفصل الثالث بشكل اعتيادي :

(ـ أتذكرين يوم آويتني تحت معطفك في سقف العالم ؟

ـ نعم .. أتذكر ..

ـ كنا ملتصقين هكذا .. وربما أقوى . هكذا .. هكذا . بل أقوى .. هكذا ..

ـ سنقع

ـ لا تخافي . نحن مستلقيان الآن في أحضان الأرض الرؤوم) ص٥٩ .

أو يوظف الحلم أو أحلام اليقظة في رواياته للقيام بخدمة أغراضه الروائية من أجل توضيح فكرة أو تعزيز مشهد أو إجلاء غموض قد يكتنف السرد ، فيستعين بالحلم أو حلم اليقظة ، كما في حلم تماضر .. سأدونه دون تعليق : (حلمت ، ذات مرة ، بأنها في محطة قطار وحيدة مع صرتها وهي لا تعرف هل أن القطار فاتها أم لم يأت بعد . كانت المحطة فارغة لم تجد فيها من تسأله. واضطرت إلى الانتظار ، ملتفَّة بعباءتها قرب صرتها التي كانت ثقيلة جداً لا تقوى على حملها) ص١٢٠ النخلة والجيران .

من الممتع أن نعرف أن غائب طعمة فرمان في نهاية رواية القربان وهي نهاية زنوبة المأساوية، يتداخل المونولوج الداخلي مع حلم اليقظة كما في مشهد رواية المخاض حينما تداخل المونولوج الداخلي بتيار الوعي، فكان غائب قارئاً جيداً لأن علاقته مع الشخصية الرئيسية حيادية تماماً رغم وضوح وجهة نظره وبيان منظوره السردي المختلف، ولأن شخصيات غائب تمتلك وعياً مأساوياً

غامضاً لكنه مستمر بالقدر الذي تحمله، فمن الطبيعي جداً أن يظهر غائب هذا الوعي باستخدام المنولوجات الداخلية ويرى نفسه مع شخصياته: (ستذهب إلى الحمام في الصباح مع مظلومة ، لن تبخل عليها مظلومة بالحمام ، وان بخلت بالنفط ، وفي الليل تنتظره . سيدخل عليها .. عريسها المرتقب . الرجل الذي لا تستطيع أن تتصور قسمات وجهه . لا تعرف إلا أنه طويل مثلها . ناجته: راح أتحضر لك ! سأكون لك حلوة مثل الوردة) ص٢٥١-٢٥٢ القربان .

في هذا المقطع تحكي وتحلم .. تحكي لمستمع وهمي وتحلم بالزواج الذي طالما راود خيالها . في هذا المقطع يتحقق النضوج في الشكل الفني عند غائب مع جمالية الشكل .. أو من خلال الوسائل التعبيرية الفنية التي تتيح الارتداد إلى عالم الطفولة والكشف عن لاوعي الشخصية التي يعالجها .. فنقرأ هذا المقطع من رواية النخلة والجيران وهو في الحقيقة مونولوج داخلي لتماضر : (عندما جنت بنية جنت أسوي كل شيء ، ولما كبرت خطبني بياع الدبس ودهن العمارة . وهسة رفيجة واحد ما اعرف إلا اسمه) ص١٠٧ **النخلة والجيران .**

أما ما يميز غائب ويفرده عن بقية الكتاب العراقيين في مرحلة التأسيس وما بعدها ففي تقنيته العالية المتوشحة بجمالية فائقة ، في استخدامه لأسلوب السرد المتداخل ، كعدسة كاميرا ملونة تلتقط مجموعة صور في صورة واحدة، أو كشريط تسجيل عدة أصوات في نغمة واحدة ، هكذا :

(هو من أجلها يكسر أقفال الحجرات . من أجلها يبيع الحوش ، من أجل أجلها يفعل كل شيء.

الملعونة حلوة تستاهل كل شيء ... وكانت الأرض تحت عصعص مصطفى خشنة ... اليوم راح أنام بالكاع . وقال حسين : هذا هو لازم آخذ أحسن شي بالحجرة . وقالت سليمة الخبازة لنفسها : اليوم سهرانة للصبح .. دايماً وحدي نصيبي . وتوهجت الخمرة في رأس مصطفى توهجاً حاداً . وتوقف حسين

وسط الحوش .. لا شيء غير النخلة .. ها هي أخيراً لا تصبر أكو مرية تصبر ؟)
(النخلة والجيران) ص ١٨ - ١٦٩-١٧٠

ويفتتح (النخلة والجيران) بأسلوب السرد المتداخل كالآتي :

(قبل أن تغرب الشمس سمع الجيران صوتها . قالت أسومة العرجة :

ـ الفرج خاتونة المحلة.

وقال حمادي العربنجي في الطاولة المجاورة لبيتها :

ـ عبخانة .. خوب مو عبخانة !

وقال حسين وهو على بعد خطوتين منها :

ـ أنت يومية معذبتني .. مودا أحلف لج بالعباس) (النخلة والجيران) ص٥

(تلمظ حميد وهو يبتعد عن السدة واشتاق إلى الخمرة اشتياقاً يعصر مصارينه . وبدأ التراب يتسرب خلال ياقة عبد الخالق . بدلة السهرة من أين لي بدلة أخرى . هذه كل شيء . ربما هذه «حوبة» صبرية ـ قال شريف لنفسه، وعزم على الذهاب إليها الآن . دق جرس التلفون وأمسك ابراهيم بالسماعة . كان صوت سعيد تعباً وبعيداً) خمسة أصوات ص١٣٩ .

لم تكن رواياته تقليدية قط، بأي معنى ، بل حديثة لأنها تمتلك رؤية للعصر وإطاراً للمستقبل ترفض كل صور الجمود والتقليد والتحنيط . لذا يعد (من أحسن الذين يمسكون القلم) كما يقول عنه غسان كنفاني، ليس من حيث الشكل بل من حيث الصيغ الفنية (السرد ، الحوار، البناء الدرامي) .

فهو يجعلنا نقوم بقراءة أدبه قراءتين ، قراءة داخل النص وقراءة خارج النص، بمعنى قراءة تتحرك خارج وداخل فضاء النص ، وعلى هذا الأساس قام غائب بجمع مدخلين في كتابته لأعماله ، هما المدخل الجدلي العامل على تصوير العلاقة بين الوجود والوعي ، والمدخل النصي الذي يستخرج الدلالات

السوسيولوجية من داخله مع تفاعلاتها. فالرواية لديه ملزمة أن تحررنا من عالمنا لدخول عالم آخر .. عالم مليئ بالحياة ، ينبض بها ، ويرتعش منها للعودة ثانية لبناء عالم الواقع العيني بطريقة فضلى .

قبل أن أنهي المدخل لابد لي من التوقف ولو قليلاً أمام عنوانات/أسماء روايات غائب طعمة فرمان ، لأن هذه العنوانات تعتبر مدخلاً رئيسياً للنص باعتبارها جزءاً من النص الروائي وبنيته رغم أني سأتناول ذلك لاحقاً .

بإيجاز شديد أقول إن العنوان لدى غائب يمتلك قصدية - دلالية ذات شفرة تأويلية - إيحائية .

إن القارئ يكتسب الحق في التأويل حالما تقع عيناه على عنوان الرواية مع القيام بمنحه إيحاءات مجازية ذات دلالات متعددة مفتوحة لا يمكنه الإفلات منها ، مثلاً عنوان (القربان) يجعلنا نتساءل فوراً ،من هو (القربان) في الرواية؟،ولمن قدم هذا (القربان) ؟،ومن هي الضحية..؟

والقارئ لن يحصل على أجوبة جاهزة مباشرة أبداً .. إذ لم يقم بقراءة الرواية قراءتين كما أسلفت ، وهنا يبرز دور الرمز والإيحاء لاستبطان معنى العنوان والنص .

الهوامش والإحالات :

١ . فاضل ثامر - مدارات نقدية ص٢٣٧ دار الشؤون الثقافية ، بغداد ١٩٨٧ .

٢ . عبد السلام بنعبد العالي - الميتافيزيقيا : العلم والايديولوجيا ص٩ ، دار الطليعة، بيروت، ط١ ١٩٨١ .

٣ . ر. م. البيريس - تاريخ الرواية الحديثة ، ت جورج سالم ، ص٤٦ منشورات عويدات بيروت، ط٢ ١٩٨٢ .

٤ . رينيه ويلك - مفاهيم نقدية ت د . محمد عصفور ص ٢٦٧ سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ١٩٨٧ .

٥ . غائب طعمة فرمان - دراسة عن رواية الأشجار واغتيال مرزوق ، ص٦٣-٦٤ ، مج الأقلام العراقية ، العدد ٤-٥-٦ / ١٩٩٥ .

٦ . جاكوب كورك - اللغة في الأدب الحديث، ت ليون يوسف وعزيز عمانوئيل ص٥٥ ، دار المأمون بغداد ١٩٨٣ .

٧ . ماجد السامرائي - أفق آخر للواقع ، ص٤٩ مج الأقلام ع ٤-٥-٦ / ١٩٩٥ .

٨ . لوسيان غولدمان - المنهجية في علم الاجتماع ، ت مصطفى المسناوي ، ص٢١ ، دار الحداثة ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨١ .

٩ . بيرسي لوبوك - صنعة الرواية ، ت عبد الستار جواد ، ص٢٧ ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ١٩٨١ .

١٠ . تيري إيجلتون - نحو علم للنص ، ت فخري الدباغ ، ص١٩ مج الثقافة الأجنبية ، ع٢ ١٩٩١ .

١١ . جورج لوكاش - غوته وعصره ، ت ، بديع عمر نظمي ، ص٢٢ دار الطليعة بيروت ط١ ، ١٩٨٤ .

(*) يقول جيرار جينيت في كتابه (مدخل لجامع النص) : «أن المأساوي يوجد خارج المأساة» هذا يتعارض ضمناً مع المأساة والبطل المأساوي، فمثلاً هاملت يوجد داخل المأساة وهو بطل مأساوي ، كذا راسكولينكوف وايما... إلخ

الفصل الثاني

الخطاب الروائي في الحدود المتغيرة في الشخصية الروائية



النخلة والجيران *

هذه الرواية صدرت عام ١٩٦٦ في بيروت . وهي بمثابة المسودة لما ستكون عليه رواياته اللاحقة من حيث النضوج والبناء الفني المتكامل والسرد المتعدد والأساليب الحديثة ، والثيمة الرئيسة للرواية هي العراق المحتل من قبل الاستعمار في زمن الحرب العالمية الثانية، العراق البعيد عن موقع الحرب فعلياً وعينياً والداخل فيها ضمنياً وعملياً (حرب أحنا هم دنحارب ... يعني إلا تنفجر قنبلة) - ص١٩٤ - وانعكاساتها على طبقة اجتماعية معينة في ويلات فظيعة تعاني منها هذه الطبقة من فقر وغلاء فاحش وبطالة مع تردي الأوضاع السياسية والعلاقات الاجتماعية وانحلالها وتفاوت وتعدد الوعي للشخصيات واختلاف الرؤية تجاه الأحداث، وأغلب النقاد الذين كتبوا عنها باعتبارها أول رواية عراقية متكاملة فنياً مثل :

(إن رواية «النخلة والجيران» أول رواية عراقية بالمعنى الكامل للكلمة)[١].

الناقد الروسي ستيبانوف

(إن البداية الحقيقية للرواية الفنية ، بمنظورها الحداثي .. تمثلت في أعمال غائب طعمة فرمان ، ابتداءً من «النخلة والجيران» [٢] .

فاضل ثامر

---

* النخلة والجيران . منشورات المكتبة العصرية - صيدا ١٩٦٦ .

(لانبالغ إذا قلنا إن تاريخ الرواية العراقية ـ تقريباً هو تاريخ روايات غائب طعمة فرمان) (٣).

الناقد العربي صلاح حزين

(النخلة والجيران .. بناء فني شامخ لا عهد للرواية العراقية بمثله) (٤).

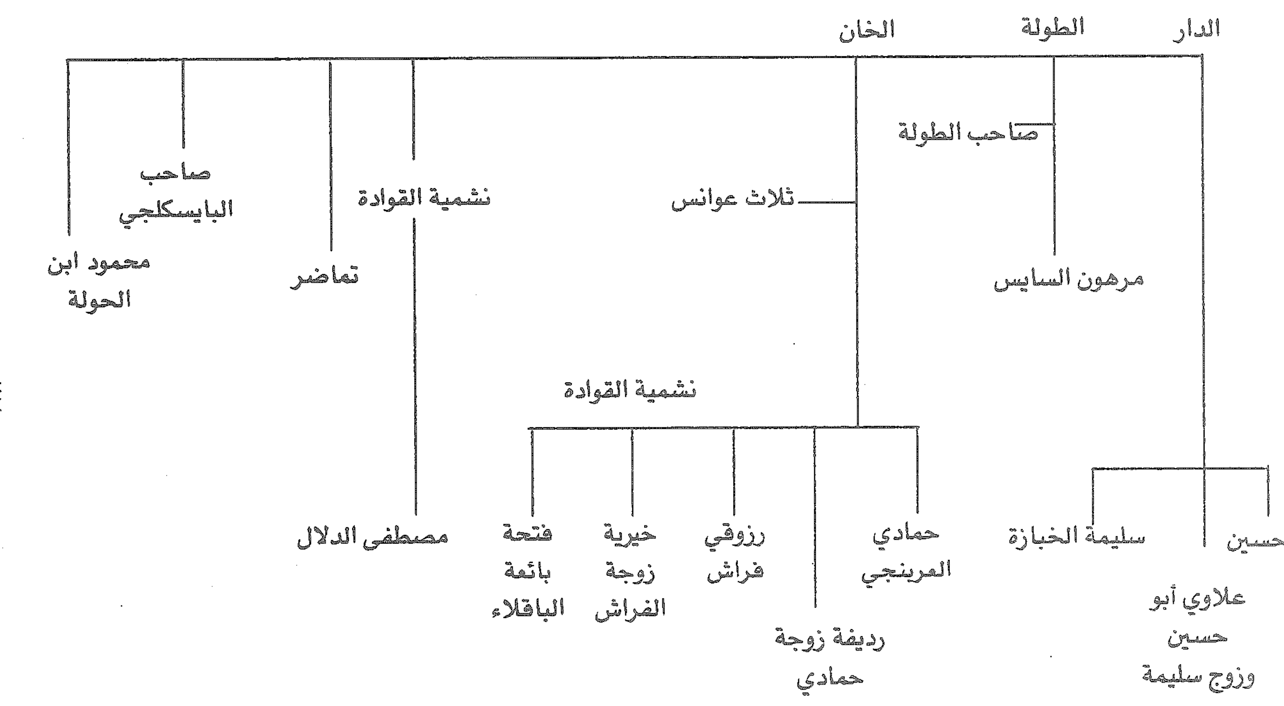
شجاع مسلم العاني

(بصدور «النخلة والجيران» عام ١٩٦٦ كأول تجربة فنية ناضجة خرج فرمان بالرواية العراقية من صيغتها (كحدوتة) طويلة الى بنية متكاملة فنياً) (٥).

باسم عبد الحميد حمودي

(ولدت رواية «النخلة والجيران» وسط عقم وفراغ فكان الميلاد المعافى ، بشارة اختزلت شوطاً واسعاً قطعته الرواية العربية) (٦).

عبد الجبار عباس



مخطط بياني للشخصيات والأماكن الرئيسة في رواية النخلة والجيران

نسي النقاد ـ أكثرهم تقريباً ـ أنها قبل أن تكون رواية متكاملة المواصفات الفنية تتضمن سيرة ذاتية لكاتبها ، أي ، رواية كاتبها يشترك في بطولتها مع بقية أبطال الرواية ولكنه غائب فيها ، وأنها لا تؤرخ للعراق بقدر ما تؤرخ لكاتبها في مرحلة معينة من حياته .

وأن الإنسان في أدبه هو السيد المطلق ، ولم يقم بعزله عن التأثيرات الأقتصادية ـ الاجتماعية ـ الفكرية ، أي جعله إنساناً تاريخياً يحوم في فضاء التاريخ وفي فضاء (النفس) وجعله يحس بعلاقة قوية متينة تربطه بالعالم ، وهو البؤرة التي لا يحيد عنها ، فيقول في ذلك: (إن سيد الرواية هو الإنسان، لا الإنسان بمظهره الخارجي وإنما بارتباطاته المكانية والزمانية وعلاقته مع الأشياء المحيطة به)(٧) .

لذا جاءت (النخلة والجيران) مفعمة بالصدق في وصف المرحلة وتأثرها ليس انفعالياً ولا رد فعل انطباعي ، ولم تظل على القشرة الخارجية للحياة الاجتماعية بل نفذت إلى صميم هذه الحياة والقيام بإبراز النقاء للإنسان الحقيقي ـ وهو واقع تحت ظروف قاهرة ـ الملتصق بالعلائق الواقعية التي يتحكم فيها وعي طبقي محدود ، هش غير متبلور ، متناقض مع ذاته ومع الآخرين ، ولكنه تمكن أن يصطاد معنى الحياة وأن يخلق شخصيات حقيقية شبيهة بالناس الحقيقيين . ذلك المعنى المتخفي والذائب في أعمق أعماق الحياة، لكن يبقى الإنسان أيضاً السيد الذي يحصل على إمكانية إعادة ترتيب العالم بما ينسجم ومساعيه في خلق العالم بصورة حقيقية و (الكتاب الذين تأثروا بويلات الحرب الاستعمارية تأثراً بالغاً قد أدركوا بقوة خارقة كم كانت بالغة الأهمية صيانة العواطف البشرية من الازدواجية البرجوازية المتناقضة الملمونة ثلاثاً وبالرغم من الفوارق الكامنة بين روايات تشجب الروح العسكرية كروايات باربوس وهمنجواي وريمارك أو الدنغتون فإن قاسماً مشتركاً بين هذه الروايات جميعاً ألا وهو الإنسان بحاجة ملحة لوجود يد صديقة ولصداقة مخلصة ولحب شامل)(٨) .

إن (النخلة والجيران) واحدة من الروايات العربية القليلة التي تحتل فيها الشخصيات الثانية مساحة شاسعة من البنية الروائية ، رغم أنها رواية عراقية صميمية نعثر في داخلها على الصراع والتناقض الاجتماعي وعلاقته بالتطور الاقتصادي وتفاوت البنى الأيديولوجية وتصويرها لمدينة بغداد بشخصياتها وشوارعها وأزقتها ـ التي هي الفضاء المكاني للرواية ـ وهذا يقودنا الى ضرورة القيام بتحليل جمالي لها والذي بدوره ينطلق من الواقعة التاريخية المانحة لنا متعة جمالية أدبية مع تحقيق رؤية طبقية من خلال زاوية جمالية ونمذجة الواقع العيني وأن الرواية التاريخية تحول الرواية الاجتماعية إلى تاريخ حقيقي للحاضر .

وليس من الممكن تناول (النخلة والجيران) بالدراسة ـ مهما كان المنهج الذي تخضع له الدراسة ـ دون القيام بتناول شخصياتها وإلا كانت دراسة فقيرة سطحية ، موسومة برؤية الوعي الفردي الغامض الذي يعمل على تنحية الحقيقة الموضوعية للشخصيات من مدى الرؤية الجماعية، لذا يبقى البطل في (النخلة والجيران) هو شخصية المجتمع العراقي و(ان الربط بين الشخصية والمجتمع شكل دائماً أرضية ولدت وتطورت عليها الرواية)[٩] الواقعية والمعبرة عن الوجدان الفردي المتفتح في العالم الثالث ـ عالم الروائي ـ على المأساة الجماعية الملتفة عليه من كل الجهات . وما يميز الرواية الغربية ـ البرجوازية عن رواية العالم الثالث هو أن الأولى تمثل (الأنا الذاتية) تمثل ربنسون كروزو ـ السيد، والثانية تمثل (الأنا الجماعية) تمثل جمعة ـ العبد .

والرؤية الواقعية لغائب تمنح الرواية حيوية ضمن جدلية متصاعدة ذات ثوابت متلاحقة. من هو الشاهد على أحداث الرواية؟ النخلة، ومن هي النخلة؟!.

اعتبر غائب النخلة بمثابة شخصية من شخصيات روايته وخلع عليها أوصافاً وتشبيهات بشرية ـ أي أنسنة الموجودات اللاإنسانية والتعامل معها

ككينونة ـ تصل إلى حد تجعله يعقد مقارنة بينها وبين سليمة: (نخلة مهجورة، عاقر تعيش معها في هذا البيت الكبير، خرساء صماء) ص٧، وأحياناً أخرى تراها سليمة نداً لها: (قابلتها النخلة القميئة وكأنها في انتظارها) ص٢٨، وحين يهم حسين بمحاولة سرقة صندوق سليمة الأسود، لم يكن أحداً شاهداً على فعلته هذه غير النخلة هي المتصدية له: (كانت النخلة القميئة هناك) ص١٣٣.

وأيضاً حين يحاول حسين القيام بسرقة غرفة مصطفى الدلال المليئة بالسكائر والويسكي والسكر والشاي، يختزل العالم كله في نظر حسين اختزالاً مطلقاً في النخلة: (لاشيء غير النخلة) ص١٦٩، وفي موضوع آخر من الرواية نعلم بأن النخلة كانت مصدر خوف ووحشة وقلق لسليمة وفي ليلة زواجها ينتهي كل هذا: (هذا آخر يوم لوحدتها لن تخاف النخلة بعد الآن) ص١٩٢.

آن لنا ان نستخلص من هذه المقتطفات مغزى أخيراً.

يقول غائب عند كتابته مقدمة لرواية عبد الرحمن منيف «الاشجار واغتيال مرزوق» التي صدرت بالروسية في موسكو عن الأشجار (تحمل معنى رمزياً عميقاً ـ فهي تعني الخضرة والنماء، والخير والعطاء، التقاليد الجيدة الانسانية الممتدة جذورها عمقياً في الأرض)(١٠).

إذاً النخلة تمثل عنده الديمومة بدلالة رمزية مبطنة للصمود والتحدي والروح الثورية التي لاتهتز، الضاربة جذورها في طبقة العمال، فتخضع لتأويلين: الأول النخلة = الحزب أو النخلة = طبقة الفقراء، والثاني النخلة = الروح الثورية لدى العراقيين وهذا مجازاً، فأيهما يقصد ؟ ذلك هو السؤال ..... وتلك الإجابة لتبقى على القراءة، ومدى اتساع رؤية ومدارك القارئ، ومما يؤكد نظرتنا فيما ذهبنا إليه قوله :

(نحن لا نعرف عن النخلة شيئاً كثيراً رغم أننا نعيش في بستانها العراق... إنها سمراء بلون الأرض العراقية، وهي كالإنسان ..... تمد جذورها عميقاً في الأرض) ص٢٦٤، **خمسة أصوات**.

آه من النخلة ... كم هي صبورة ، عنيدة ، أصيلة . نقية ، ففي جميع رواياته يتحرش بها كأي طبقة (صلدة) المتحملة شتى صنوف الإضطهاد والعذاب ... وها هو يشبهها بزنوبة إحدى بطلات رواية القربان :

(وجاءت النخلة المحروقة بمشيتها المنكفئة وقالت : «هريسة؟») ص٦٠ القربان. لنتساءل مرة أخيرة وحاسمة: هل هي طبقة الكادحين ؟

وأخيراً فإن هذا العنوان كان من الممكن للرواية أن تتقبله غير أن ذلك يتطلب سلسلة كاملة من التحفظات والتوضيحات ونحن نستطيع أن نمتلك الرؤية الواضحة من خلال صرخته: (الانكليز ونخلة سليمة الخبازة جو للدنيا بيوم واحد) ص١٧٧ . فحين دخول الانكليز العراق أنشأوا الصناعات الخفيفة ، بمعنى ولدت طبقة من العمال. فقبل الاستعمار كانت البلد إقطاعية ـ زراعية فدخول الانكليز غيّر المعادلة الاجتماعية وخلق الصناعات الصغيرة ـ كصناعة السيكائر والسكر والأنسجة ..الخ ـ وحينما خرج الإنكليز عملت البرجوازية على سحق فئة اجتماعية اللاصناعيين ـ الهامشيين ـ (النخلة راح تنكص) ص٢٣١ أي قامت بابتلاع الحرفيين الصغار .

ففي (النخلة والجيران) قسم من الشخصيات أصابها التطور أفقياً والبعض الآخر بقي محافظاً على أوصافه . فمثلاً حسين وتماضر وسليمة الخبازة تعتبر شخصيات رئيسية في الرواية تطورت نحو (...) أما مصطفى الدلال وصاحب البايسكلجي وحمادي العرينجي ومرهون السايس نراها في مكانها تراوح لم تتجاوز القشرة الخارجية الموضوعة فيها بل بقيت ضمنها محتفظة بأوصافها .

والتطور الذي أصاب الشخصيات تطور سلبي أحياناً . هكذا يكون خط مسارها الروائي التي لا تحيد عنه ، وليس تطوراً مستديراً وإلا كان يدور في حلقة مفرغة فاقداً لملامحه ، بل سلبية تصاعدية .

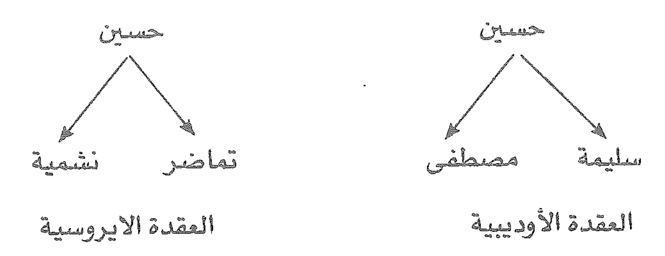
وخير من يمثل ذلك النموذج شخصية سليمة بمنظورها الطبيعي والفني، فالعالم لديها ليس كعالم سعيد أو عالم كريم غزال ، إنه عالم نسائي بحت مغرق بالسواد والسذاجة بل لا يتعدى التنور و (تقضي النهار واقفة على التنور وتسهر الليل في تحضير العجين) ص٨.

وعلاقتها معه علاقة محدودة مجهولة (كانت تحسب كل بيت مهيب جامعاً وكل حشد من الناس سوق هرج) ص٦٣ ، محصورة في الحوش ما بين النخلة ـ هي وغرف الدار يحتويها دائماً (الليل والسكون والوحدة) ص٧ .

وغائب في هذا يقذفنا إلى عالم المرأة العراقية في هذه الفترة الحاسمة من تاريخ العراق الحديث .. فسليمة أمية ، جاهلة ، ساذجة ، تمتلك وعياً فطرياً تستهدي به، ليس هي فقط تتسم بهذه الصفات بل نساء الرواية، خيرية زوجة رزوقي الفراش (الحكومة الله يسلمها) و رديفة و فتحية بائعة الباقلاء و(العوانس الثلاث) جميعهن فقيرات ، بائسات ، ووعيهن بذاتهن وبالعالم مفقود تقريباً . هذه هي مشكلتهن . وهكذا أراد غائب رسمهن ، وتفترق سليمة عن الند عن النخلة بأنها سوف تخصب ويحتويها حضن رجل (تستشعر بدفئه، في الليل) ص ١٩٢ .

أما النخلة فستبقى وحيدة .. وحيدة شاهدة على نفسها وعلى عصرها. وشخصية (حسين) تنفرد عن بقية شخصيات الرواية بأنها في ذروة السلبية وحين يحاول الخروج منها يلتصق بها أكثر لا فكاك منه وذلك حين يقوم بقتل محمود الشقي ، ومشكلة سلبيته تأتي في أنه لا يعرف ماذا يريد؟ فهو (باحثاً عن شيء غير محدد) ص٣٧٢ ، وليس عنده وعي للحدث أو لصيرورة الزمن (ما أريد هاالمستقبل) ص٤٤ ، فالمال يأتيه عن طريقين ، سليمة تمنحه درهماً كل يوم ، وربع دينار يأخذ من صاحب البايسكلجي من الثروة الشحيحة الباقية التي تركها له والده المرحوم ـ علاوي ـ وهو لا مبالٍ ، غارق في تفاهة الحياة اليومية، ولكن خط الرواية يبين لنا أن له علاقتين بعقدتين ويكون هو على رأس

كل منهما كالآتي :



لكنه كالملك ميداس يحول كل ما يلمسه إلى خراب متناغم وإلى فشل متتالٍ مع خيبة أمل ، فهو بطل مأساوي داخل مأساة عصره الملعون بالاستعمار وبالحكومات الرجعية وغياب الوعي .

أما تماضر التجربة المبتورة ، فهي (ذات خصر نحيل وصدر ناهد) ص ١٠٥ و (الشفتان الممتلئتان المتحركتان في حذر) ص٤٩ ضاعت بين تمردها وسلبيتها ، بين رفضها لواقعها ورضوخها لهذا الواقع فكانت بطلة سلبية ، فالخط البياني لها يتدرج نحو الأسفل ، نحو احترافها للدعارة بكل دلالات السقوط والجنون والسقوط الاجتماعي ، بعكس بطلة جورج أمادو (تريزا) التي تتحول من السلبية إلى الإيجابية عندما تقود المظاهرات .

فهي الرمز الفردي الذي يحاول الخلاص بمفرده دون وعي ودون تنظيم فيسقط في متاهات الهاوية الجحيم (= الدعارة) ، فالعودة بالنسبة إليها أصبحت بعيدة جداً ، فموتها الروحي وسقوطها الحقيقي بدأ حينما أجلستها نشمية القوادة على التخت الخشبي (جلست على نفس التخت الذي جلست عليه مع حسين لأول مرة في الليوان ، خطر ذلك على بالها ، والآن هي مع شخص آخر) ص٢٠٦ . هنا يصل وعيها إلى قمته بسقوطها وبالموت المجازي ، فهي حين هربت من بيت أبيها كانت تنوي الانتحار (ناوية أذب نفسي بالشط) ص١٢٢ ، ولكن انتحارها الجسدي تحول إلى انتحار روحي لأنها (بالليل نمت

بحضنه) ص ١٢٢ ولأنها (أرادت ان تنتقم من نفسها ومن أهلها) ص ١٢٣، فمن تكون تماضر الثابتة والمتقلبة، المخلصة والخائنة، البريئة والماجنة ...؟

فتماضر تمر بازدواجية الفعل ، الفعل الداخلي (السايكولوجي) غير الفعل الخارجي (الواقعي) وبعدم اكتمال الفعل والبطل[١٢] ، وهذه أيضاً أزمة حسين وصاحب البايسكلجي رغم أنه يمتلك حساً طبقياً حاداً لكنه لا يمتلك رؤية طبقية، فرد الفعل تجاه الواقع يخلق شكلاً من الوعي التاريخي .

إن الحرب العالمية الثانية أحدثت تغيراً جذرياً في العراق ، وذلك لنشوء صناعات خفيفة شكلت تجمعات طبقية ومواقف طبقية من جميع مسائل الحياة الهامة ؛ وللعلم فأن نشوء أحزاب ثورية في الثلاثينيات قد ساعد التجمعات الطبقية هذه على بلورة رؤية طبقية وبتبنيها نهجاً علمياً . لكن غائب لم ينظر للحالة الاجتماعية من هذه الزاوية الواقعية ذات الوجهين ، بل نظر إليها من وجهة نظر أدبية بحتة قاتمة مظلمة وترك الجانب المشرق لحياة الكادحين الذين يمتلكون وعياً ورؤية طبقية عالية لأسباب فنية وفكرية .

إن أبطال غائب ليسوا على صلة بعصرهم وظروفهم فحسب بل بحياة العالم كله . من هذا الجانب في ذلك يقول (عندما أكتب عملاً لا أحدد هويته بل هو الذي يتكون بين يدي ... الكاتب عندما يتحدث عن شخصية فيجب أن يضعها ضمن بيئتها وعلاقتها الاجتماعية ومرحليتها التاريخية)[١٣].

حسيبة بطلة رواية (ظلال على النافذة) تشترك مع تماضر بطلة رواية (النخلة والجيران) بقاسم مشترك ألا وهو الانتقام من أهل زوجها ومن جسدها الذي أصبح لعنة بتعهيره. في البداية يكون العامل النفسي لهن هو المنزلق ثم يتحول بالتدريج إلى العامل الأقتصادي بعدما تتضح الرؤية لهن و(ليست الخرافات الطبقية والعقبات الخارجية وحدها هي التي قضت على سعادة المحبين والأسباب الداخلية أيضاً ، والذي يهم لا صراع الخير مع الشر بل

اندماجهما الذي لا يمكن إدراكه)[١٤] ، حتى العلاقة الجنسية تحولت من علاقة بين إنسان وإنسان ، بين ذات وذات إلى علاقة بين إنسان وشيء ، بين إنسان وسلعة لها ثمنها ـ علاقة تماضر والفلاح .

والجنس عند غائب لم يتخذ بعداً جسدياً شبقياً ، بل أخذ بعداً سوسيولوجياً كما عند تماضر ، وبعداً نفسياً كما عند سليمة .

إذن تبقى تماضر بلا بيت ولا زوج ولا أصدقاء مخلصين بل إحساسها القاهر بالضياع ـ ضياع روحها وجسدها (حب ؟! وهو أكو حب بالدنيا؟!) ص١٢١ وراية ترفرف برياح شتوية عاصفة متهرية متقوبة ونشمية ـ الشيطان، القوادة ، التي رفضت أهلها ووضعها الاجتماعي كله لأنهم (يريدون صخول حتى اشوكت ميريدون يذبحوها) ص١٠١ (إمرأة ناء جلدها بما يحمل من لحم وشحم) ص٥٢ ، ونشمية تمتلك قذارة العالم كله وعلى إيصال هذه القذارة للحياة والإحساس بتفاهتها ولا توقعاتها ومفاجآتها . وعقدة الديكية تلبسها ويتهدل لغدها وتنتشي عند سماعها باسم الديك .

أما (مصطفى الدلال) ، ذو الطموحات الذليلة ، فهو بطل لا بطولي منافق معقد ضد كل ما هو وطني (الانكليز مو أعداء ... ماكو عدو ينفع) (كل ما هو أجنبي أصيل) ص١١١ وإيمانه بالاستعمار لا متناهٍ (يبقون ليوم القيامة) ص١١٠ . هذا الرجل ذو الرقبة الهزيلة (والأنف الصفير) ص١٠٩ (قفص من العظام الطويلة) ص١٠٩ والرأس العاري ص١١٢ احتال على سليمة وأخذ منها كل ما تملك من النقود ، ثلاثين ديناراً ، فهو يعتقد بأنه عندما يحتال سيصبح غنياً .

لكنه على من احتال ؟ احتال على الفقراء ومنهم الضحية سليمة الخبازة ، لكنه نسي أن رفسة الحصان كرفسة الأنكليز وأقوى .

أما من الشخصيات المتألقة في الرواية فهي شخصية (صاحب البايسكلجي)

الذي يذكرني بقول أنجلس (صيانة طابعها الإنساني إلا بالحقد على البرجوازية والثورة عليها) ولكنه للأسف الشديد لم نره يثور ... ولكن شاهدناه يحقد .. ثم يحقد بلا نتيجة ويُقتل على يد شقي نكرة . وبعض النقاد اعتبره الرمز الواعي للطبقة العاملة[١٥] فهل الرمز الثوري لا يستدل طريقه ؟ ولا يمثل إلا نفسه ؟ فكيف إذن يصبح الرمز الواعي للطبقة العاملة؟ .

إنه نقي .. كالبلور .. نقي كالثلج .. نقي كالحب .. يهوذا الاسخريوطي باع السيد المسيح بـ ثلاثين قطعة من الفضة، ومصطفى باع سليمة للوهم بـ ثلاثين ديناراً. مالفرق بين يهوذا ومصطفى ؟ كلاهما باعا نفسيهما للشيطان .

صاحب البايسكلجي قُتل وكلماته تطير عالياً (بيع الخبر ما يوكل خبز) ص٤٣ والسيد المسيح قتل وهو مطوق بـ (ليس بالخبز وحده يحيا الانسان) صاحب يموت مقابل لا شيء تحقق بينما يموت بطل رواية (الأم) لغوركي مقابل ما حققه من إنجازات .

هل صاحب البايسكلجي يمتلك السر كما يمتلكه بروميثوس ؟ وهل باح به كما باح بروميثوس؟.

أكانت تجربته كاملة أم كانت ناقصة ..؟ هل كافح الظلم والظلام ؟ هل استطاع أن يحتمل التجربة؟ .

ولكن يبقى صاحب البايسكلجي يحمل صليب البطولة .. كما قال رومان رولان (البطولة هي رؤية العالم كما هو وحبه كما هو)[١٦] .

ويبقى مصطفى ـ الدلال وصمة العار في عيون التاريخ القديم والمعاصر للإنسان والعملة المزورة.

أما شخصية (مرهون السايس) فشخصية ضعيفة مهتزة ضعيفة قانعة بذلة العيش لا تفكر إلا كيف تعيش في الطولة ؟.

وعندما يسمع مرهون خبر بيع الطولة يتشظ من الخوف واليأس ويخاطب حمادي العربنجي (أنت عربنجي وصنعتك بيدك ، بلاكت آني وين رايح ؟) ص٣٣ فقد قام بسد أبواب العمل جميعها الواحدة تلو الأخرى ... ولكن حمادي يجيبه بعظمة متناهية: (لتثخنها .. ماكو واحد مات من الجوع) ص٣٣ ، لكنه لا يؤمن بهذه الحكمة فهو ملكي أكثر من الملك (كانت الطولة قطعة من عمره كانت بيته وماؤه ومملكته) ص٣٤ .

وشخصية (حمادي العربنجي) شخصية ملونة ، زاهية كقوس قزح ألوان حقيقية ، مشعة ، متلألئة ، تطغى على كل ما حولها وتضفي نكهة طيبة ، ومفارقته العديدة في استخدام اللغة بصيغة السخرية مع نبرة هازئة :

- يلة ابن الحجية ، خل نكمل الجاي. ص٨٢ .

أو عندما يخاطب زوجته حين تلح عليه مشتكية من خيرية :(تفركين بالجهنم.. لتخوفين الخيل) ص٢٧ . وتصل سخريته للذروة في حواره مع زوجته وهو راجع سكران :

«- حمادي .. أشكك هدومي ؟

- أسكتي لج .. تره أطلكج.

- وي ، يوم أبيض .

- مروكي جوه كالتي ..

- ونظل عمرنا بيد مروكي؟»

ولنقرأ سوياً هذا الحوار المقتطع من (في انتظار جودو) وكيف تعمل اللغة والمفارقة عملها ..

بوزو : لقد فقدت غليوني .

استراجون : (يهتز بعنف من جراء الضحك) سوف يقتلني .

(حمادي) كأبطال بيكت في عز المحنة يسخرون سخرية لاذعة ، رغم أنهم معدومون لكن روحهم الطيبة لم يفقدوها ، كذلك (حمادي) يمثل التناقض في حواره مع رديفة موقفاً دراميا بشكل مؤثر ، مع سخرية مبطنة ، ويكون النص ساخراً على أساس الحد الذي يلقى فيه بالشك سواء بشكل ظاهر او مبطن ، ويركز (غائب) على أداء النص لوظيفته على مستوى الدال والسخرية هي الميزة في النظرة الحديثة للعالم .

أحاسيس (نشمية) اللاحسية مع ديكها يحولها غائب إلى نوع من السخرية، وهي تنتشي وتتباهى ويتهدل لغدها عندما يعود ديكها من غزواته لدجاجات الجيران ، فهي تحس بهذا الشعور إحساساً عميقاً بأنها هي الدجاجات وفحلها .(....) لكن غائب يضمّن ذلك سخرية منها ومن أحلامها الشبقية ، الديكية وخاصة عندما تصفه :

«ـ هذا اشلون ديج ! .. أشقياء يهز الكاع هز ! ص٥٦ .»

أو عندما ترد نشمية على جارها :

«ـ عود كصوا .. ص٥٦ .»

تكون هنا خصائص اللغة فاضحة ، عن خصائص في الطبع و (نشمية) أصلاً شخصية خليعة ، مومس ، قوادة ، وهذا (الطبع) ينعكس على اللغة التي تستخدمها وتؤدي إلى آثار مضحكة وفقاً للتخيلات عندنا ، فهي لغة ساخرة غير مجمدة ، لغة واقعية ساخرة .

وشخوصه جاءت قوية ، حقيقية ، معبرة باستخدامها الحوار العامي (اللهجة البغدادية) ، ولو لم يفعل ذلك لظهرت مزورة . فكيف لإنسان لم يعرف القراءة والكتابة يتكلم باللهجة الفصحى ؟وكيف تكون الصورة في أذهاننا عندما تتكلم

سليمة أو حمادي بالفصحى..؟ وأتفق مع الناقدين شجاع مسلم[١٧]وعمر الطالب[١٨] بأن الحوار العامي نجح في إضفاء الجو العراقي الصميمي على الرواية ولم يجعلها رواية إقليمية ، بل شرعت كل الجسور للعالمية . ومما يلفت النظر لدى غائب أن أحادية المعنى تجاوزها إلى تعددية المعنى وهذا ما منح القراءة فضاءات متعددة لتشكيل الصور الروائية ، لم يجبر (غائب) القارئ على المكوث في خانة واحدة للمعنى بل فسح المجال للتجوال في خانات كثيرة للعثور على معانٍ متعددة .

أما الشكل ، فقد تحدثت عنه في الفصل السابق ولايسعني إلا أن أضيف بأن أروع من أسس جدلية - الشكل في الواقعية الحديثة هو (غائب) وخلق نمطاً عربياً حديثاً ، وذلك لهضمه التجارب الروائية العالمية والعربية ، وهذا مما أتاح له التمكن من صياغته الروائية.

وتبقى رواية (النخلة والجيران) القلب النابض للشعب العراقي الذي تعيش فيه .

الهوامش والإحالات

١. ستيبانوف ـ خمسة أصوات ـ ت د. ضياء نافع ص ٥٩ مجلة الأقلام العدد ٤-٥-٦/١٩٩٥.

٢. فاضل ثامر ـ الصوت الآخر ـ ص٦٥ دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٩٣ .

٣. صلاح حزين ـ المرتجى والمؤجل ص١٠٤ مجلة العربي الكويتية، العدد ٣٦٠ نوفمبر ١٩٨٨.

٤. شجاع مسلم ـ النخلة والجيران ـ ص ٥٨ مجلة الكلمة العدد ١ ك٢ ١٩٧٢ .

٥. باسم عبد الحميد حمودي ـ تجربة غائب طعمة فرمان ـ ص٥٦ مجلة الأقلام ع ٤-٥-٦/ ١٩٩٥ .

٦. عبد الجبار عباس ـ الحبكة المنغمة ص٢٩٢ إعداد علي جواد الطاهر وعائد خصباك، دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٩٤.

٧. المصدر السابق ـ ص٢٩٥ .

٨. فلاديمير دنيبروف وجورج واطسون ـ دراسات ماركسية في الشعر والرواية، ميشال سليمان ص ١٧٠ دار القلم، بيروت، ط١، ١٩٧٤ .

٩. عدد من الباحثين السوفييت ـ نظرية الأدب، ت د. جميل نصيف التكريتي ص ٣٧٩ المركز العربي للطباعة والنشر، بيروت ـ دار الرشيد للنشر بغداد ١٩٨٠ .

١٠. غائب طعمة فرمان ـ البحث عن الحرية ص٦٣ مجلة الأقلام ع ٤-٥-٦/ ١٩٩٥ .

١١. د. عمر الطالب ـ الفن القصصي في الأدب العراقي الحديث والرواية العربية في العراق، ص٣٤١ ج١ منشورات مكتبة الأندلس ـ بغداد يقول د. عمر الطالب [معظم شخصياته شخصيات مستديرة بمعنى أنه يستطيع أن يعطينا كل جوانب هذه الشخصيات] ص٣٤١.

١٢. عدد من الباحثين السوفييت ـ نظرية الأدب، ص٢٤٧ .

١٣. عبد الجبار عباس ـ الحبكة المنغمة، ص٢٩٦ .

١٤ . عدد من الباحثين السوفييت ـ نظرية الأدب ـ ص٢٥٣ .

١٥ . مؤيد الطلال ـ الواقعية الاجتماعية النقدية في القصة العراقية ، ص١٠٥ ، دار الرشيد ١٩٨٢ بغداد .

١٦ . د . سعاد محمد خضر ـ الواقعية اشتراكية ، ص٨٥ ، مطبعة النجوم بغداد ١٩٦٨ .

١٧ . شجاع مسلم ـ النخلة والجيران ـ ص٥٣ ، المصدر السابق .

١٨ . د . عمر الطالب ـ الفن القصصي في الأدب العراقي الحديث والرواية العربية في العراق ـ ص ٣٤٧ ، ج١ منشورات مكتبة الأندلس ، بغداد .



الفصل الثالث

المثقف بين الانتماء والاغتراب

خمسة أصوات *

تعتبر رواية خمسة أصوات (النموذج الفني الأكثر تعقيداً) [١] وذلك لازدواجية الوعي والايديولوجية، لوجود وعي لخمسة أشخاص مع أفكارهم المتعددة أيضاً على خط متوازٍ، فالمؤلف وأبطاله يمارسون الوعي (وعملية الوعي) مع أنهم أصحاب مذهب آيديولوجي كلهم، ولكن مما يجعل المؤلف يفترق عنهم أنه أدخلَ وعياً داخل الوعي بمعنى أنه يحمل وعيه هو ووعي أبطاله، ولكن وعي غائب، وغائب نفسه لايتجادل مع أبطاله ولايتفق معهم. إنه لايتحدث معهم بل عنهم مع أن كل واحد منهم له وعيه المواز للآخر، وهذا ما يقوله باختين بخصوص هذا [مؤلف الرواية المتعددة الأصوات مطالب لا في أن يتنازل عن نفسه وعن وعيه، وإنما أن يتوسع إلى أقصى حد أيضاً في إعادة تركيب هذا الوعي وذلك من أجل أن يصبح قادراً على استيعاب أشكال وعي الآخرين المساوية له في الحقوق] [٢].

وهي في الأصل منولوجات مستقلة وواضحة و (ان هذا المونولوج حاسم لأنه يبدو أن كل شيء في الرواية قائم عليه أو منبعث منه) [٣]، لذا سميت بالأصوات، كل صوت له تجربته الخاصة به وله تفكيره وشخصيته وله طابعه الخاص به، وصراع الأصوات الايديولوجية في أساس الشكل الفني للرواية وفي أساس أسلوبه.

وأبطال غائب يشتركون جميعهم في صفة واحدة هي أنهم يحملون الوعي

---

* خمسة أصوات - دار الآداب ، بيروت ، ١٩٦٧ .

المأساوي بواقعهم وبالحياة، ويحاولون الخروج من مفهوم الواقع للانطلاق نحو الواقع المفهوم ـ وهذا يمتلكه المؤلف ـ المستمر بذاته في انسيابية كثيفة وتنحية الأفكار اللاعقلانية اللاواعية، لكنها تبقى أفكار مثقفين ـ برجوازيين لم يتجاوزو الحاجز النفسي المصنوع من خيوط اللاتجربة العملية بالحياة والانحدار الطبقي ، واستيعابهم للمضمون الاجتماعي لم يكن كاملاً لذا لم يصبحوا أناساً كاملين، ولم يستطيعوا خلق العالم بصورة حقيقية، لذا كان عليهم الاصطدام بطريق مسدود . معاناتهم لم تصل الأعماق رغم أنها حقيقية بل تتحرك ضمن دائرة المحافظة على توزان طرفي الخيط.

إن (خمسة أصوات) رمز لأزمة المثقفين التي عانى المثقفون العراقيون في الخمسينات منها لانعدام الحريات وللحالة الاقتصادية المتدهورة والاجتماعية المختلفة ، ولايجمعهم في هذا الوسط المديني سوى البؤس والفقر والتذمر وليس لديهم تصور شامل للتغيير ولاتصور سياسي ذو وزن متبلور رغم امتلاكهم لثقافة رصينة.

ففي رواية (النخلة والجيران) كانت الشخصية المحورية هي المجتمع العراقي، اما في (خمسة أصوات) فالشخصية المحورية هي شريحة المثقفين البرجوازية الصغيرة والمتبرجزة الصغيرة ، ورغم تناول غائب طبقة الفقراء ومواقعهم وبيئتهم لكنهم يظلون خلف الصورة المرسومة.

أما الطريقة السردية التي يتبعها غائب في الرواية فهي الانتقال من شخصية إلى أخرى ولكل منها فصل مستقل، ولم يتدخل غائب فيها وظهرت وجهة نظره متخفية غير ظاهرة مما أتاح الحرية الكاملة لشخصياته، لذا بقينا نسمع في الرواية خمسة أصوات أو منلوجات داخلية أصبحت المحور الرئيسي لها، مكونة التحاماً بنائياً متجانساً في فصولها.

والرواية تتكون من سبعة وثلاثين فصلاً كل فصل باسم شخصية طارحة

وجهة نظرها باستثناء فصلين تلتحم فيهما الأصوات الخمسة التحاماً فنياً مذهلاً يبرز فيهما السرد المتداخل* بوضوح، والفصلان هما السادس عشر والفصل الأخير حيث تتزاوج فيهما الرؤى ووجهات النظر ، وهذا ما تميز به غائب من أسلوب السرد المتداخل، ويذكرنا هذا البناء الفني للرواية بمبدأ تعدد النغمات وتداخلها في الموسيقى.

إن غائب قد استفاد من تجارب روائية عربية وبشكل خاص من رواية نجيب محفوظ (ميرامار) من حيث تعدد الأصوات فقط، ونحن لانقول بأنها استفادة حرفية أو مطابقة تامة، لا ، فكل رواية لها وشمها الخاص بها، ولها أسلوبها وبناؤها الروائي.

والملفت للنظر، وهذا يجب أن يوضع بالحسبان ، بأنه لايوجد صوت نسائي ابداً لدى غائب في هذا الرواية. انها رواية متعددة الاصوات رجالياً، أي عالم رجالي، والنساء فيها مهمشات أو في مواقع دون الثانوية، صورهن تخطيطات شاحبة باهتة مظللة بظلال قاتمة لاتنفذ منها الألوان، سطحية لأن (كل فتاة عراقية تقضي أغلب عمرها حبيسة الجدارن) ص٣٤، ومسحوقات اجتماعياً ونفسياً، بينما نشاهد أن هذه الصورة تتغير وتكون أكثر انفتاحاً ومشاركة اجتماعية للمرأة في رواية (المخاض)، التي يعطيها المؤلف حرية أوسع كمشهد حفلة الوكالة. والسبب في هذا هو تطور الوضع الاجتماعي ـ الاقتصادي للمرأة العراقية نسبياً بعد ثورة ١٤ تموز.

هذا بينما المثقف العراقي يعيش بين نقيضين، حالة الانتماء والاغتراب في وقت واحد، فالانتماء لدى المثقف العراقي هو بالضرورة يعني التغيير، يلازمه شعور حاد بالاغتراب بسبب ما يحيط به، أي عدم التمكن من الاندماج والتآلف مع المجتمع فيكون وهذه الحالة "المنتمي المغترب".

ومن هذا الفهم والتصور لرؤية فرمان نستطيع الاحاطة بشخصيات الرواية

الخمس المثقفين أو نتوغل في دواخلهم بإضاءة جوانب كثيرة معتمة فيها، واستخراج طروحات مبعثرة موجودة بين الكلمات ولتزداد قرباً وتحسساً لسبر أغوارها الدفينة وللدخول إلى الدائرة ذات البوابات النصف مواربة والنصف مضاءة.

من هنا تتدفق الرواية بالتفاؤلية والسوداوية والسخرية والإدانة الصريحة لوضع قائم ، ولتتحول مشكلة المثقفين الخمسة الحياتية ومعاناتهم اليومية لتصبح هموم وطن أوسع وأعمق يتسم بالقلق المسكون المترقب، ولإزاحة أستار الذات والموضوع ولاستئصال زوائد الداخل والخارج وللتواصل بين الجزء والكل، هكذا تكون قراءة الواقع في الرواية لينبثق منها قراءة رواية من الواقع.

يقول غائب عن رواية (خمسة أصوات):

(أما «خمسة أصوات» فهي أيضاً مرحلة من المراحل التي ارتبطت بها حياتي، فمرحلة ١٩٥٤ القوية لاتخفي أهميتها بالنسبة لتاريخ العراقي. أحسست أن أعبر عن فترة قوية وحساسة في تاريخ العراق)(٤). إن البوابة العريضة التي نلج منها للرواية هي بوابة السياسة ولايمكن أن نسلخها عنها والا جاءت كالرأس المقطوع، وليس من الممكن استخلاص رؤية جدلية صحيحة لزمنها الواقع دونها، فلقد تركت ظلالها على مداخل ومخارج الرواية رغم تحيز غائب لعلاقة الخارج المحكوم بالنص المتحرر الخاضع للجدل المفتوح بين النص والتاريخ أكثر من علاقة الداخل المحكوم بالنص المقيد الخاضع للجدل المغلق بين النص وذاته.

ومن خلال هاتين العلاقتين، علاقة النص المتحرر المفتوح على التاريخ بالنص المقيد المغلق على الذات ، تنشأ علاقة جدلية بينهما وهي ما أراده غائب من أن لا تطفى على ولاتنفي جمالية العمل الأدبي.

البعض من النقاد حاول أن يطبق عليها تنظيراته النقدية الغربية على وفق

قياسات قسرية ، لتأتي النتيجة تجريدية مفرغة من محتواها الإنساني. لذا نقول إن أي ابتعاد عن هذا الجانب المهم ، ألاّ وهو الجانب السياسي لتلك (المرحلة) ، يكون حكماً نقدياً غير رصين ومجحفاً في حق العمل الأدبي والتاريخ، خاصة أن (لسنة ١٩٥٤ في تاريخنا السياسي والثقافي خصوصية و (كثافة) لأسباب معروفة) (٥).

ينسحب هذا على الأصوات الخمسة المثقفة التي تعيش حالتين غير متوازيتين، الحياة الفكرية / الحلم ، والحياة العملية / الواقع وما بينهما من صراع وتناقض وتطلّع والمواقف المتباينة ازاءهما . وأول الشخصيات (سعيد) شخصية ايجابية ملتزمة لكنه متردد في اتخاذ القرارات الحاسمة، وخجول تعوزه (الثقة بالنفس) ص٢٥- كما يصفه ابراهيم - وأنه (لايدير شيئاً ولايحل أصغر مسألة) ص٢٠، وسط هذا الواقع / الحلم تاه وبدأ يبحث عن نفسه (لو أعرف من أنا؟) ص١١٥، وتفاءله بالشعب العراقي لاحدود له لكنه تفاؤل ساذج ورؤية ثورية مفرقة بالرومانسية لاتخضع لأسس موضوعية: (لماذا لم تتحسن حياة الشعب العراقي بشكل يناسب تذمره، فالتذمر كما يقولون أول خطوة نحو التغيير، والتذمر كان عنوان الشعب العراقي، ومرضه منذ البداية) ص٢٦ .

ورغم أن سعيد يعمل في إحدى الصحف الوطنية المعارضة للسلطة الرجعية، الا انه خير من يمثل شخصية وهموم ونفسية البرجوازي الصغير في تطلعاته ومواقفه ، وهمه هو أنه : (مهدد دائماً، وأعيش ثقافياً على ما يرسمه الآخرون لي، وأحاط بالممنوعات والمحذورات، والحكام ينظرون إلي كمشبوه) ص٥٦ .

ومحاولاته تباء بالفشل في اصلاح ذات البين بين حميد وزوجته ، وهذه المحاولة تأخذ حيزاً كبيراً من بداية الرؤية حتى نهايتها بحيث تصبح مشكلته هو .. من دون أن يدري تكون معه في البار وفي الجريدة.. وهذا يعطينا دلالة على أن سعيد مفرط في حساسيته تجاه الاحداث والمواقف وتنتهي بموت الطفلة وطلاق الزوجة ورحيل سعيد .

وفي الفصل الأخير يفصح سعيد عما يعتلج في نفسه من قهر واضطهاد في حديثه مع أمه عن الوضع العام في العراق وهو يشكل ذروة ايجابيته.

(لماذا يتدخلون هم ويحكمون ولانتدخل نحن؟) ص٢٩٦.

ويعزز ذلك سفره أو هجرته نحو الداخل، نحو البحث عن الهوية الحقيقية لإنسان سحقته الظروف الاقتصادية والاجتماعية ثم السياسة الرجعية.

قد يتساءل قارئ الرواية لِمَ لمْ يبق سعيد في بغداد / مدينته ومع أصدقاءه للوقوف والتصدي لكافة الظروف كما تصدى للفيضان. أهو جبان حقاً كما يقول عنه عبد الخالق أم شجاع لاتخاذ قراره الحاسم؟. أهو هارب أم مناضل يترجح بين الاختيار والضياع؟ أم يود أن يتحرك ويحطم الجمود الجاثم على حياته؟.

الصوت المتميز والمتوازن والأكثر عقلانية وايجابية هو (ابراهيم) الصديق المقرب لسعيد الذي يعمل معه في صحيفة (الناس) ذاتها نائب رئيس تحرير بينما سعيد مسؤول عن صفحة شكاوي الناس أي المسؤول عن المنبر الحر لقضايا الشعب الآنية، ويتعرف بنا ابراهيم في الفصل الثاني من الرواية، وهو متلبس للخروج من دائرة اللااستقرار وللدخول إلى دائرة الاستقرار، لبناء أسرة واتخاذ زوجة ليتدفأ بحضنها مستعيضاً عن دف الخمرة. (سيتزوج هو، سيخرج من خط بلقيس، والسهر خارج البيت ويستعيض عن دفء الخمرة المحموم بدفء جسد إنساني) ص١٤١-١٤٢. هذه النظرة البرجوازية المؤمن بها ابراهيم، تقابلها نظرة عملية ـ عقلانية عندما يقول ان (مشكلة المثقفين ليست القراءة بل معرفة الحياة) ص١٣، نظرة واقعية ومهمة في آن، فالاصدقاء الخمسة يشتركون جميعهم في خاصية (القراءة) بمعنى أنهم ينظرون ويتعاملون مع الحياة مع الواقع اليومي من خلال الكتب، لا من خلال الحياة وطقوسها المتنوعة، لذا فعندما تحتك هذه المفاهيم بـ الأغلبية تهتز(٦).

أنا لا أتفق مع الدكتور نجم عبد الله كاظم بأن ابراهيم يسعى و(يكافح من أجل تحقيق أهدافه السياسية)[٧]، فـ ابراهيم لديه موقف سياسي هو وأصدقاءه، ولكن ليس التزاماً سياسياً، هذا الموقف نشأ نتيجة رد فعل لقراءتهم وظروفهم المادية، ولم نعثر من خلال قراءتنا للرواية بأن أي واحد منهم كان منتمياً لاي حزب سياسي قط، رغم ايمانهم بالتغيير، وخاصة ابراهيم ؛ فالتغيير لديه (يعني زوال السلطة) ص١٧١ ، فهي (حماسة سياسية إلى التغيير)[٨].

شخصية شريف شخصية متناقضة بينها وبين العالم وبينها وبين ذاتها، له عالمه الخاص به جداً، له معبده الذي يتلو صلواته بمفرده به، عالم متوحد وهو (شخصية حسية واضحة المعالم، ومعروف جيداً أن هذه الشخصية الروائية تستلهم سيرة الشاعر الراحل حسين مردان)[٩]، يعيش في العالم الذي اختلقه من الوهم: (أنا بودلير العصر) ص١٣ ص٣٨.

والعالم الواقعي المحيط به أو المقذوف به حسب التعبير الوجودي لايعرفه الا من خلال النساء والشعر والخمرة وهو يقول (خلقت لأعربد كما فعل بودلير في زمانه) ص٤٠ .

والقارئ يحس بالأفكار الوجودية وتأثيرها على شريف حين يقوم بوصف الظلمة، التي تعني عنده الظلمة التي تتوجه إلى الداخل ، إلى ذاته الزاحفة من الخارج: (كانت تملأ حواسه، يشمها يتلمسها يحس بها كائناً حياً يزحف على جسمه) ص٤١ ، لايفصله عن العالم الا ستارة شبيهة بستارة عشيقته المومس صبرية وعند إزاحتها كأنما تزاح (عن كل قذارة العالم) ص٤٣ .

فهو الطفل ـ النقي غير الملوث بقذارة العالم والشيء الذي يربطه به هو بودلير وصبرية والعرق، رغم هذا فهو يشعر بوطأة العالم عليه الذي يجعله دائماً في حالة من السأم الثقيل (كان السأم، هذا الحيوان الخرافي ذو الألف والسبعمائة ذراع يطوقه بقوة حتى يكاد يخنقه) ص١٢٠ .

حتى تعامله مع الآخرين تحس به يتهكم به ويسخر مع مسحة لتأكيد الذات (الأنا) مع شعور حاد بالتفرد، الحوار التالي الذي يدور بينه وبين صبرية المومس:

[ـ هل تعرفين بودلير؟

ـ أعرفه يمثل في سينما الحمراء. سمين مثلك

ـ كفرت ياخنساء.

ـ ومن هو؟

ـ شاعر عظيم

ـ يعني ممثل.] ص٩٢.

هل قام شريف برفض العالم؟ لا أظن ذلك وخاصةً كما قلنا سابقاً أنه يعيش عالمين ومشدود إليهما بقوة رغم تفوق أحدهما لذا فإن (البطل الذي يفترض أنه يرفض المجتمع لم يقم في الحقيقة الا برفض رؤيته)[١٠]، وهذا ما لم يؤمن به ، إنما آمن بأن (الإنسان يعيش حياة واحدة فيجب أن يعيشها ممتلئة طافحة إلى الحافة بكل شيء) ص٢٩.

وشخصية حميد تلتقي مع شخصية شريف في خطها العام من حيث تمردهما ولكن يختلفان في التفاصيل، شريف متمرد على الوضع العام برمته، لكنه أكثر انفتاحاً على ظلمته غير المتفاهم معها بينما حميد متمرد على وضعه الشخصي فالعام لايعنيه البتة ، وهو أكثر انغلاقاً على وحدته المتفاهم معها .

و(حميد) الشخصية الرابعة (خفاش من خفافيش الليل، ملك متربع على عروش الحانات، ويسهر حتى الساعة الثانية عشرة.. وبعدها يهيم في الشوارع)، ص١٨ ، انتهازي يفتقد الصراحة والوضوح والصدق يعيش في كذبة كبيرة من حيث تمثيله لشخصيتين مختلفتين، الأولى رب أسرة قاسي جداً بخيل

عليها غير مبال بها بحيث يموت له ثلاثة أولاد ولايهتم ولا يرمش له طرف ولايعود إلى البيت الا في ساعة متأخرة جداً ويخرج مبكراً ، انه مأوى لقضاء ليله فقط. يعيش مع زوجته كـ (غريب) ، يقول لـ سعيد معللاً ذلك:

(ما تسميها عائلتي ليست عائلتي، بل من مخلفات والدي الذي زوجني وأنا صغير) ص ٢٠٤ .

وشخصية حميد تلتقي مع شخصية حسين في (النخلة والجيران) من حيث إنهما يخسران كل شيء حتى نفسيهما .

والثانية عازب، كريم، مرح، واقع في الحب يسهر حتى منتصف الليل، كل ذلك ينقلب عندما يعلم بأن سعيد يعرف سره بعد أن كانت حياته سراً وملكه الخاص (ولا أحد من اصدقائي يعرف أني متزوج) ص١١٢ ، وأزمة حميد أزمة مختلفة كما يقول له سعيد :

«ـ أنت تخلق لك مأساة وهمية. » ص١١٢ .

كذلك يشير عبد الخالق إلى إزدواجية حياة حميد حينما يقول:

«ـ أنت شخص تضحك على مأساتك محاولاً إخفاءها وراء سنك الذهبية.» ص١٠٧ .

ولكن رغم هاتين الشخصيتين يعيش حميد الوحدة بكل أبعادها كبطل رواية سارتر (الغثيان)، روكنتان، حينما يفكر بأنه (ملقىً ومتروك في الحاضر. أما الماضي فأحاول عبثاً أن أتصل به: انني لا أستطيع أن أفر)(١١).

فالوحدة توأم لـ روكنتان، جزء منه، أما عند حميد فالوحدة وحش خرافي مخيف (اللعنة على الوحدة، لو كانت وحشاً لقتلته) ص١١٣ ويكرهها ويخافها (أنا أخاف الوحدة) ص١٠٠ .

ومن هذا التناقض تكون سلبية حميد العميقة التي تؤدي إلى الضياع والتشرد

ويفقد عمله ويدمن على الخمرة، ويسير في نهاية الرواية إلى الموت وحيداً.

أما الشخصية الخامسة الأخيرة فهو (عبد الخالق)، يمتلك ثقافةً عالية ووعياً عميقاً، ونضوجاً فكرياً. لكنه غير مندمج في المجتمع فهو مستوعب المجتمع والمجتمع غير مستوعب له، من هذا ولدت الرتابة والملل لديه:

«يوم آخر من حياتي، يوم لن يختلف عن يوم أمس وما قبله ... ثم رفع ساقه المتوترة وأولجها في بنطلونه، وترك سترته تلبسه» ص٥٣.

وفي مقطع آخر يتكلم بحرارة وشعور بالانسلاخ عن الحياة:

«أحس بأنني أعيش حياة مستعارة مزيفة....

وأحس بالغربة في بيتي» ص٥٨.

ويحس بشعور خفي بأن شيئاً ما سيحدث في العراق، وهو شخصية ايجابية مبدعة يكتب القصة، لكنه يعرف بأن (قراء الفأل يحظون بشعبية أكثر من أي كاتب) ص١٠٨.

متفائل بالرغم من كل الاخفاقات والنكسات التي يمر بها البلد ويحمل صليب الايمان نحو الجلجلة/ المستقبل.

في (خمسة أصوات) ينعدم الرمز تقريباً. فهي رواية مباشرة صريحة لاتحمل الكثير من التلميحات والاشارات والدلالات الا ما ندر، مثل الفيضان الذي يجتاح بغداد، فهو يمثل اجتياح القوى الرجعية للبلاد وتشريد آلاف المثقفين خارج العراق: ومشهد التابوت والمهد الذي يواجه سعيد وهو ذاهب إلى زوجة(حميد). انه جاء عفوياً وغير مقحم وغير متعمد مما أكسبه زخماً فنياً ناجحاً.

والرواية بمجملها صورة روائية فنية للمجتمع العربي ولفئة المثقفين بخاصة، وللزيف الذي يعيش فيه معظمهم ومحاولتهم الهرب من الواقع بالانغماس في الخمرة أو الجنس، وللغربة التي يشعرون بها في مجتمعهم)[١٢].

الهوامش والاحالات

١ . م. باختين ـ قضايا الفن الابداعي عند دوستويفسكي ـ ت د . جميل نصيف، ص٢٩٠ دار الشؤون الثقافية، ط١، بغداد، ١٩٨٦ .

٢ . المصدر السابق، ص٩٧ .

٣ . مالكم برادبري ـ جيمس ماكفارلين، الحداثة جـ٢ مؤيد حسن فوزي، ص٢١٢، دار المأمون، بغداد، ١٩٩٠ .

(*) أطلق الناقد تزفتان تودوروف على هذا الأسلوب اسم «التناوب» وهو يعد من الأساليب الحديثة المستخدمة في الرواية الحديثة. ولكني أرى أن تسميته بالمتداخل أكثر صوابية وموضوعية لأنه يأخذ طابع الحوار المجازي. ويقول في هذا الشأن باختين (إن الرواية المتعددة الاصوات ذات طابع حواري على نطاق واسع).

٤ . د . نجم عبد الله كاظم ـ الرواية في العراق، ص٢٢٧ . دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٧ .

٥ . د . عبد الجبار عباس- الحبكة المنغمة، ص٢٩٣ ـ دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩٤ .

٦ . فاضل ثامر، الصوت الآخر، ص٧٧، دار الشؤون الثقافية، ط١، بغداد، ١٩٩٢ .

٧ . الرواية في العراق، المصدر السابق، ص ٥٩ .

٨ . طراد الكبيسي، كتاب المنزلات، جـ٢، منزلة النص، ص ٤٩، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩٥ .

٩ . فاضل ثامر، الصوت الآخر، ص٧٧ ومحمد الجزائري، خمسة أصوات صرخة في الوعي، جريدة ألوان، العدد ١٤ في ١٩٩٧/١٢/٢٧ .

١٠ . عدد من الباحثين السوفييت، نظرية الادب، ت. جميل نصيف التكريتي، ص٣٨١، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٠ .

١١ . جان بول سارتر، الغثيان، ت. سهيل ادريس، ص٥١، منشورات دار الآداب، بيروت، ط٢، ١٩٦٤ .

١٢ . جورج سالم، المغامرة الروائية، ص ١٤٩، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٣ .



الفصل الرابع

المثقف بين حلم التغيير والواقع المحبط



المخاض*

تندرج رواية المخاض في عداد أعمال غائب طعمة فرمان الأكثر إثارة بالنسبة لي، لأنها تعبير صريح عن تجربة السيرة الذاتية للروائي، ضمن التجربة الفنية للشخصية الروائية، فالتناقض بين الالتزام السياسي للمؤلف وبين الرؤية الرومانسية للشخصية الفنية يبرز بوضوح الصراع الكامن بينهما . فـ (الرواية تظل الشكل التعبيري الأمثل بين الذاتية الفردية والموضوعية الاجتماعية)[١]، أي بين النظرة الحالمة ـ الثورية لغائب والواقع الموضوعي للمجتمع.

علينا أن نضع في حساباتنا أن غائباً قام بكتابة هذه الرواية بعد ثورة ١٤ تموز بعدة سنوات، هذا الجانب يقودنا الى معرفة الإرهاصات والأزمات والنكوص لمثقفي العراق في مرحلة الستينات وشيوع وانتشار الصراعات الأدبية الغربية ونظرياتها من شكلانية ووجودية وعبثية وسريالية ... الخ، التي سبقت هزيمة حزيران ١٩٦٧ ، ومن عدم استقرار سياسي في العراق. وخيم هذا الجو على رؤية المثقفين بصورة عامة وتأثرت هذه الرؤية بالهزيمة وبالتيارات الغربية، فأنتجت روايات مغرقة في الذاتية قاتمة سوداوية و(هي في الأغلب رؤية البرجوازي الصغير البالغ القلق والتردد والاطلاق والتعميم) [٢]، بينما نجد في الجانب الآخر تياراً نجا من هذه الرؤية وتبنى النهج الواقعي و(حاول أن يؤرخ لحقبة معينة أو وضع اجتماعي معين، منها روايات غائب طعمة فرمان (النخلة والجيران) و (خمسة أصوات) و (المخاض) [٣]. ونلاحظ عند قراءتنا للرواية

* المخاض ـ منشورات مكتبة التحرير ـ بغداد ١٩٧٤ ـ مطبعة الحرية ـ بيروت .

وجود أوجه تشابه بل أحياناً تطابقاً بين الشخصية المحورية (كريم الغزال) ومؤلف الرواية (غائب طعمة فرمان) من حيث أن الاثنين درسا في القاهرة، وكانا يكتبان في الصحف ، ونتعرف على ذلك من مشهد التعارف الذي يتم بين كريم الغزال وأصدقاء محسن:

(كريم داؤود صحفي زميلي في الدراسة من أيام القاهرة) ص٢٥٨ .

وإذا عرفنا أن غائب قد اصدر كتابه الموسوم (الحكم الأسود في العراق) - استعراض صحفي لأحداث العراق لما قبل ثورة ١٤ تموز سنة ١٩٥٨ في القاهرة - وأن كريم الغزال كان (يكتب ضد نوري السعيد في مصر) ص٢٥٩ .

هذا يمنحنا متعة التساؤل عما أراده غائب/كريم من دلالة موحية ذات إشارات مبطنة من اقتلاع الثورة لمحلته القديمة التي تقترن بعمق بتسمية الرواية (المخاض)، فيقول غائب عن ذلك (الثورة ... أنا اعتبرها مخاضاً) ص٢٨٠ .

وفي مكان آخر يقول ليزيد الصورة وضوحاً واقتراباً : (الثورة صراع) ص١٧٤ .

وهذا أيضاً يذكرنا بموقف بطل رواية (للحب وقت وللموت وقت) لأريك ماريا ريمارك حين يعود في اجازة الى بيته ليجد الدمار والأنقاض وليجد صديقته القديمة اليزابيث وسط الخرائب، والجندي (ارنست جريبر) يشبه (كريم الغزال) في العودة الى الوطن، وعدم العثور على أهله. ولكن الأول يفقد أهله من جراء الحرب والثاني يفقدهم من جراء الثورة!.

وهذه الأحداث التي لم يشترك كريم داود في صنعها لأنه كان بعيداً عنها لمدة ست سنوات في الغربة، أسقطها المؤلف عليه مما جعله يترنح تحت وطأتها الى نهاية الرواية، وهذه السنون التي حفرت أخاديدها في داخل روحه تعني له (أعوام ضائعة، تسكع، وذلك هو جرحي وعاري) ص٦٩.

وفتحت عليه غربة لاحقة مزدوجة في الوطن الذي أضاع أهله مما أشعره

ذلك (بالغربة أكثر من أشعرتني الغربة نفسها) ص٤٢ و لم تكسبه هذه الغربة شيئاً ابداً رغم أن هذه:

(ـ الغربة ...

ـ موت على قارعة الطريق) ص٤٦ .

بعض النقاد يعزون أن دافع الغربة هي قضيته، فهي التي غربته في الخارج وهي التي غربته في الداخل/الوطن، وهذا وإن كان ينطبق على الخارج فهو لاينطبق على الداخل لسبب بسيط هو أن الوطن قد حل فيه وهو حل في الوطن، ولنقرأ ما يقول الناقد باسم عبد الحميد حمودي: (رواية «المخاض» لفرمان التي تبدأ بالفرد وهو يبحث عن الجسم الاجتماعي الذي ينتمي اليه. إن الفرد في المخاض رجل له حيويته الخاصة وتوهجاته الذاتية بل مواقفه أيضاً، لكن قضية الشعب تهمه تماماً وتجذبه إليها وهي أساساً سر غربته عن الوطن وعودته اليه) (٤).

والبعض الآخر يصف هذا البحث باللاجدوى عن الغائب والوقوع في دائرة الرؤيا السوداء لنفق غير مُنتهٍ:

(البحث عن الغائب انما يسقط في متاهة البحث عن مؤسسة أو شخص مهدد، وهو بحث يكتسب سمة عبثية وكابوسية)(٥).

لم يكن غائب طعمة فرمان يقصد هذا المفهوم السوداوي(٦) كما في رواية «القصر» للبحث عن شيء ما لايدري ماهو ، بل كان يبحث عن شيء محدد مفهوم لديه هو البحث عن الثورة الصائبة للسير في الطريق الصحيح، وهذا ما افتقده عند عودته للوطن فبدأ البحث عن الثورة الضائعة في رواية المخاض.

(ـ الجمهورية كلها تسلّم لغير أصحابها.

ـ هذه كتب فرانكلين.

- لاتسخر منها، بعض أساتذتك يقرأونها.

- دلّني عليهم وسأعرف كيف أجعلهم يخجلون من أنفسهم.

- يقولون ان ذلك للتغطية.

- قبل ستة أشهر كانوا يتغطون بـ «اتحاد الشعب» والآن؟.

- «بجريدة الثائر» ص١٣٣.

وهذا لايعني أن كريم الفزال قد فقد ايمانه بعقيدته، وفقد التزامه السياسي حينما فقد أهله في الوطن(٧)، فهذا التأويل ينحى منحى تعسفياً ومقحماً، وقد بينت في السطور السابقة انه كان يبحث عن الثورة المفقودة، فبيته وأهله هما الثورة المنحرفة عن طريقها. وما يؤكد ذلك على أنها (رواية سياسية)(٨)، وأنها (قدمت الفترة القاسمية الى نهايتها)(٩).

وأنها تناولت (مرحلة مهمة ألا وهي مرحلة ما بعد ثورة الرابع عشر من تموز ١٩٥٨ وما تلاها من وضع حساس حتى نهاية عام ١٩٦١)(١٠). وهذا ما نستشفه بجلاء ووضوح عند قراءتنا للرواية، ولكن يحاصرنا سؤال: هل رواية المخاض امتداد لرواية خمسة أصوات ؟

الجواب/ نعم.

ففي (خمسة أصوات) تنتهي الرواية بسفر شخصية (سعيد) إلى الخارج، وفي (المخاض) تبدأ بعودة الشخصية المحورية كريم الفزال إلى الوطن، فالبطل (سعيد) يسافر من أجل البحث عن ذاته، أما عودته الى الداخل/رغم اختلاف الأسماء فالبطل واحد/ فمن أجل البحث والاكتشاف لحقيقة الواقع، رغم أننا لانعلم هل البطل في خمسة اصوات وجد ذاته أم لا؟ أما في المخاض فالبحث يكون ذا اتجاهات متعددة متسمة بدلالات رمزية أو تأويلية رغم الدلالة الأيديولوجية للنص، والبعد الاستراتيجي له، مما لايجعله يتحمل تأويلاً فلسفياً

ميتافيزيقياً اضافياً كما فعل فاضل ثامر حين أراد أن يستبطن النص رمزياً على مستويين، فالشطر الأول ليس لدينا اعتراض عليه بل تقريباً متفقون. أما الشطر الثاني فيكون خارج سلطة القراءة التي يمتلكها الناقد تجريدي، وما هي الحقيقة الفلسفية الكونية التي يبحث عنها كريم الغزال؟

(أما على المستوى الرمزي فان بحث البطل عن أسرته، إنما يرمز إلى البحث عن الحقيقة: حقيقة الواقع السياسي والاجتماعي من جهة، والبحث عن حقيقة فلسفية شاملة من جهة اخرى [١١]. رغم أننا نعرف دائماً أن دراسة بنية النص الداخلية لا تنفي أهمية النص في علاقاته الخارجية ، لأنه توجد علاقة جدلية بينهما ، لا علاقة نفي ولا تعارض او أبعاد أو تطويق وكل (سوسيولوجيا للفكر تقبل بوجود تأثير للحياة الاجتماعية على الابداع الادبي) [١٢].

في الرواية يوجد راويان، الأول رئيسي هو كريم الغزال والثاني ثانوي هو نوري السائق ، وعليهما يشتغل المؤلف ، ومن خلالهما يبني أحداث الرواية ووقائعها، وهذا ما نلمسه منذ بداية الرواية حينما يبدأ بالبحث عن أهله وبدلاً منهم (لم أجد غير السائق الذي عرض علي خدماته) ص٧ ، ويغيب نوري السائق في الفصل الثاني ليظهر فجأة في الفصل الثالث حينما يكون كريم داود ثملاً يتعتعه السكر ، ومنذ هذه اللحظة لا يفترقان الى النهاية ، لحين اصدار الحكم على نوري بأن (تسحب اجازته لشيخوخته وضعف بصره) ص ٣٦١.

إن (الحدث الأساس والمهم الذي يقوم عليه البناء الروائي وتستمد الرواية من خلاله مضمونها النهائي انما يتمثل في اكتشاف الشخصية الروائية إزالة الثورة الجديدة دارهم القديمة وفقدان أسرتها من جراء هذا التغيير) [١٣]، ورغم هيمنة هذا الحدث عليه ، توجد أحداث موازية له ، تتضمن ذكريات وسيرة ذاتية، عاشها المؤلف - الراوي وأحياناً تطغى على البناء الروائي ، ورؤية (غائب) للتناقض الطبقي والصراع الاجتماعي تختلس منه اهتماماته الروائية ويجعله

يشتط الى السيرة الذاتية ، وهذه الأحداث تنحصر بينها فكرتان ، فكرة الغربة لمغترب (يجد وطنه ممزقاً) (١٤) ، وفكرة التطور الذي يصيب البلد .

ويشكل المكان في رواية المخاض عنصراً مهماً في الرواية ، لكونه يشكل علاقة جدلية بين الاشخاص وبينه ، علاقة تتصاعد افقياً لتكشف لنا عما يحدث في الرواية ، علاقة قائمة لتحديد التوازن بينهما ، ومن (الروايات القليلة التي حاولت، وأقول نجحت كلها في خلق المكان كتجربة ، روايات غائب طعمة فرمان)(١٥)، وفي هذا تجري الأحداث في ثلاثة أمكنة/الوكالة/ الشركة/ الدار، ولكل مكان شخصياته ، ففي الوكالة يوجد داؤد الرجب ، وماجدة ، وامينة واسماعيل الفلسطيني وكريم غزال ، أما شخصيات الشركة فهما محسن وآمنة ، والدار نوري السائق وزوجته هدية .

هؤلاء جميعهم يمثلون شخصيات الرواية باستثناء شخصيات هامشية تطفو على سطح الرواية ، مثل شخصية مهدي الشيوعي صديق الدراسة الذي يعرض لنا من خلال تداخله جوانب من حياة كريم الغزال ، غير أن (هؤلاء الأشخاص الحقيقيين هم في الوقت نفسه أشخاص رمزيون أيضاً) (١٦) .

فهل الشركة ، الوكالة ، الدار نقاط تجمع شخصيات الرواية ؟ نجيب بتردد إن هذه الأماكن كلها تقع ضمن الفضاء الأوسع ، الفضاء الأثير هو مدينة بغداد - غائب ، فرواياته لم تحيد عن هذا المكان ، رغم انه عاش الشطر الاكبر من حياته خارج هذه المدينة الذهبية لكنه لم يستطيع الفكاك منها لتوغلها في ذاته العاشقة والمعشوقة بصوفية سحرية لأجواء بغداد التي تولد في كل مرة بشكل هندسي جذاب من أرحام رواياته لتطرز الأحداث التاريخية - السياسية - الاجتماعية لهذه المدينة ، بغداد - العراق .

فالفضاء/بغداد يجمع الشخصيات والأماكن والأحداث وعليه تتشكل وتنتظم الحياة الروائية فيها ، وليكوّن غائب بغداد جديدة مولودة من زواج بغداد - المخيلة

وبغداد ـ الواقع لتصبح بغداد/الواقع ـ المخيلة في أعماله .

وهذه العلاقات بين الشخصيات والأشياء والأمكنة محكومة بعلاقة عميقة جدلية تقوم برصد التفاعل بين الناس والأشياء ، ومدى قوته وضعفه ، وهذه العلاقة لاتنشأ خارج الواقع الروائي لأن (الرواية الواقعية هي الشكل الفني الأكثر ملاءمة في التعبير عن العلاقة بين كل من السياسة والتاريخ والحياة)[١٧] .

بعض النقاد العراقيين اجتهد لكي يثبت بأن رواية (المخاض) رواية ذات رؤيا وطرح برجوازي ـ ماركسي ، كالناقد مؤيد طلال فيقول : (إن الأفكار الوجودية تتعايش مع الأفكار الماركسية) [١٨] .

ثم يعود لينفي ما قاله ، وليضع نفسه في موقف لا يحسد عليه : (هموم أبطالها الروحية برجوازية المناخ) [١٩] .

أنا متأكد أن الناقد مؤيد طلال قام بقراءة الرواية ، ولكن ليس بتمعن بل ليقوم بتأكيد وجهة نظر مبيتة على الرواية رغم تناقض أقواله .

إن عملية النقد للنص الابداعي ليس اشهار سيوفنا على طواحين دون كيشوت ، ولا الترصد وراء منعطف وبيدنا هراوة ، حتى متى ما ألقينا القبض على النص الأدبي نشبعه ضرباً ، لذا نحن (لابد أن ندخل الابداع من باب القراءة) [٢٠] ـ التسويد من عندي ـ الموضوعية المفتوحة على كافة الاتجاهات النقدية الحديثة من أجل إبقاء شعلة الحقيقة تمخر عباب الذاكرة الحاضرة ، وأن نضع جراحنا تحت الاصابع اللاتقليدية غير المستهلكة ، وان القراءة عملية جدلية بين النص والوعي الذاتي ، مهما كان ذلك الوعي واستجاباته المتعددة والمتنوعة والمختلفة ، فلابد أن تترك هذه العملية انطباعاً لدى القارئ ـ الناقد ، وفي إعادة خلق للذات القارئة ، بمعنى الولوج الى الممرات السرية جداً للنص وان نظرية القراءة (هي محاولة للاتفاق مع الحقيقة الوحيدة والاكثر بروزاً وارياكاً عن الأدب الا وهي ان العمل الادبي يمكن أن يكون له صنف من المعاني

ولكن ليس أي معنى ... فإننا نتوقع أن يكون المعنى في العمل نفسه) [٢١] ، أي ان القراءة تقوم باستبطان المعاني الدالة واستخراجها من النص ، وان (النص قد يدرس بتحديد معناه) [٢٢] كما يقول بارت ، وهنا تتحقق اللذة في القراءة فتكون قراءة لذة وكشف عن (مفاتن النص) .

وروايات غائب فرمان كمغارة (علي بابا) كلما توغلت داخلها اكتشفت أشياء ثمينة ونفيسة ، كرواية المخاض كلما سافرت داخلها عثرت على معان مع رموز محمولة على أسطورة الواقع اليومي ، فالكتابة بالنسبة له معناها السفر، والسفر عنده يعني الحلم بأنه يحلم كذا، كريم الغزال عاد من أجل حلمه الذي رآه مليئاً بالشروخ ورصاصات الرحمة وان القضية التي آمن بها وتغرب من أجلها (تحظى بقبول حسن) ص ٧٤ عند الناس .

ولكن ما يؤخذ على بطل فرمان ، أنه جعله منبوذاً وبلا جذور دون أن نعلم ومقذوفاً في الوجود كأبطال بكيت ، فهو عاد أصلاً للبحث عن أهله . فالأهل هم الجذور الحقيقية له وهم الوطن ويبقى البحث العقدة الروائية للرواية وتتشكل انكسارات البطل وهزائمه واخفاقاته المتلاحقة من خلال سير أحداث الرواية ؛ فالبحث يستمر الى النهاية دون جدوى ، دون فسحة أمل ، وهذا بدوره له وجه رمزي استعاري (تتمثل في بحث الفرد العراقي عن الحقيقة ضمن ظروف الواقع السياسي المتدهور بعد الستينات) [٢٣] ، فعلى الرواية أسطرة الواقع لكي يصبح الواقع الروائي (واقعاً أسطورياً مشبعاً بالمعاني) [٢٤] .

وسرده لتفاصيل حياة الشخصيات الثانوية وضعه في زاوية حرجة في بنائه الروائي وقلل من حجم الشخصية المحورية «كريم غزال» فعوضاً عما يخبرنا به عن الشخصية المحورية لكي يزيد هذه الشخصية وضوحاً وتوهجاً، ولكي نتعرف على مساراته وأفكاره وشخصيته ، قام بالحفر عليها من خلال الشخصيات الثانوية كـ (رجب داؤد) و(محسن) الخ ، كان عليه ان يكثف جهوده وتركيزه على الشخصية المحورية ويتناول الشخصيات الثانوية بما يخدم عمله

الروائي في بنائه وتشكيله. على الرغم من هذا لا يمكن التقليل من (المخاض) كرواية ذات تقنية عالية ومعاصرة من روايتيه الاخريين ، وان قارئ الرواية المعاصرة عليه أن يكون أكثر ذكاء من قارئ الرواية التقليدية .

يبقى العم نوري في الرواية الصوت المسموع ، وأحداث قصته توازي أحداث قصة كريم الغزال بل متداخلة معها من البداية حتى النهاية ، فهل نوري السائق يمثل التطور الذي أصاب البلد ...؟

يقول فرمان : (وقد أبرزتُ فكرة التطور في قصة نوري «الحرفي» الذي أصبح سائقاً أجيراً) (٢٥).

إن ابطال (المخاض) يعيشون جميعاً على هامش وسط اجتماعي ما ، باستثناء نوري السائق ، فمحسن برجوازي ـ وصولي انتهازي ، وداود الرجب برجوازي تسكنه أرواح القلق والانهزام والتأزم ، وآمنة وماجدة تعيشان تفتحاً لا واعياً رغم تحررهما مادياً فهما لا تستطيعان تحليل ما يجري حولهما وتفسيره ، لعدم امتلاكهما وعياً ورؤية طبقية ولم يعطها ـ أي المرأة ـ أية أبعاد أو زوايا لتتوضح رؤية القارئ عنها واعطاءه صورة واضحة ، لذلك جاء وجودها من عدمه لا يشكل أي خلل في سير أحداث الرواية ، بالاضافة الى قصص الحب المبتورة التي تسود الرواية: نوري السائق/العجمية ماجدة/اسماعيل ، ولكن لم نشاهد اقامة علاقات جنسية فيها مثلما شاهدنا في رواية (النخلة والجيران) و (خمسة أصوات) ؛ فالجنس فيها وعي مضاف الى البناء الروائي لتوظيفه كصراع والابتعاد عن الفلمة والشبقية .

فهل عودة كريم الغزال كرحلة السندباد التي تمخر عباب المغامرة والمقامرة، ويكون الاكتشاف نسغ حياتها مهما تعاظم الخطر وصولاً الى نقطة ذات حدين الحياة/الموت ، وفي أحيان كثيرة تتداخل الخطوط عنده بحيث يجعلنا لا نستطيع التفريق بين الخيوط من شدة المفاجأة والانبهار مع دهشة تعمل على احتوائنا ،

وتتلاشى الحدود بين النور والظلال ليتعمد بنار المغامرة والاكتشاف.

أما رحلة كريم الغزال فأصبحت مجموعة رحلات رغم أن رحلته الأولى كانت للعثور على المنتظر الخاضع للتأويل الرمزي المجازي التي تحولت بدورها الى صراع بين اليسار واليمين ، بين التقدمية والرجعية ، ولتستكشف جزراً لم تكن موجودة في الذاكرة القبلية ليتعمد بنار التجربة والاكتشاف.

الهوامش والاحالات

١ . جورج لوكاش ـ الرواية كملحمة برجوازية ـ ت جورج طرابيشي ص ٧/دار الطليعة بيروت ١٩٧٩ .

٢ . غالي شكري ـ العنقاء الجديدة/صراع الأجيال في الأدب المعاصر ص ٢٧٤/دار الطليعة بيروت ١٩٧٧ .

٣ . طراد الكبيسي ـ مشروع رؤية نقدية عربية للرواية العربية ـ ص ٢٥٨ ـ (الرواية العربية : واقع وآفاق) ـ دار ابن رشد ط١ ، بيروت ١٩٨١ .

٤ . باسم عبد الحميد حمودي ـ رحلة مع القصة القصيرة ص٢٤ ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ١٩٨٠ .

٥ . فاضل ثامر ـ الصوت الآخر ـ ص ٩٩ دار الشؤون الثقافية ، بغداد ١٩٩٢ .

٦ . المصدر السابق ص ٩٩ .

٧ . د . صالح هويدي ـ الترميز في الفن القصصي العراقي الحديث ، دار الشؤون الثقافية بغداد ١٩٨٩ ، جاء في هامش الكتاب صفحة ٢٤٤ ما يلي : يرى الدكتور مسلم صبري في فقدان كريم الغزال لبيته وأهله فقداناً لركيزته الفكرية (العقيدة) ـ انظر مخطوطة صورة البطل في الرواية العراقية ص ٩٧ .

٨ . د . نجم عبد الله كاظم ـ الرواية في العراق ١٩٦٥ـ ١٩٨٠ ، ص٦٤ ، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٧ .

٩ . باسم عبد الحميد حمودي ـ رحلة مع القصة القصيرة، ص٧٩ .

١٠ . مؤيد الطلال ـ الواقعية الاجتماعية في القصة القصيرة، ص١٠١ ، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٢ .

١١ . فاضل ثامر ـ المخاض بين أزمة البطل وأزمة الواقع، ص١١٢ ، مجلة الثقافة الجديدة العراقية، العدد ٢ (٧٠)، شباط، ١٩٧٥ .

١٢ . لوسيان غولدمان ـ المادية الجدلية وتاريخ الأدب، ت. محمد برادة، ص١٣ـ (البنيوية التكوينية والنقد الادبي) مؤسسة الابحاث العربية، بيروت، ١٩٨٤ .

١٣ . د . صالح هويدي ـ الترميز في الفن القصصي العراقي الحديث، ص٤٣ .

١٤ . حوار أجراه معه مسعود الناصري، جريدة طريق الشعب، ع٠ ٤٣ ، ١٩٧٥ ، ص٤ .

١٥ . غالب هلسا ـ المكان في الرواية العربية ـ ص٢٢٥، (الرواية العربية: واقع وآفاق)، دار ابن رشد، ط١، بيروت، ١٩٨١ .

١٦ . ر.م البيرس ـ تاريخ الرواية الحديثة، ت. جورج سالم، ص٢٣٧، منشورات عويدات، ط٢، بيروت، ١٩٨٢ .

١٧ . جون هولبرن ـ نظرية الرواية/علاقة التعبير بالواقع ـ ت. د . محسن الموسوي، ص٧٤، منشورات مكتبة التحرير، بغداد، ١٩٨٦ .

١٩ . مؤيد الطلال ـ الواقعية الاجتماعية، ص١٠٥ .

٢٠ . أحمد المديني ـ ثلاثة أزمنة في زمن واحد، ص١٨٦، (الرواية العربية: واقع وآفاق)، دار ابن رشد، ط١، بيروت، ١٩٨١ أو كما قال بيرسي لوبوك في (صنعة الرواية): ان بداية النقد هي القراءة السليمة.

٢١ . جونثن كلر ـ مقدمة نقدية في نظرية القراءة ، ت.د نبراس عبد الهادي محمد، ص٥١، ٥٢، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد٢، ١٩٨٢، بغداد .

٢٢ . رولان بارت ـ نظرية النص، ت. منجي الشملي وعبد الله الصوملي ومحمد القاضي، ص٧٥.

٢٣ . فاضل ثامر ـ المخاض بين أزمة البطل وأزمة الواقع، ص١١٢ .

٢٤ . د . سامية أحمد أسعد ـ الرواية الفرنسية المعاصرة، ص١١٥، مجلة عالم الفكر، العدد ١٩٧٢/٣، الكويت.

٢٥ . د . نجم عبد الله كاظم- الرواية في العراق، ص٩٧.

الفصل الخامس

جدلية الرمز المحتجب
والواقع المكشوف



القربان*

إن رواية القربان لغائب طعمة فرمان ، قابلة كلها لأن تفسر على مستويين الواقعي والرمزي حتى نقوم بفتح مغاليق النص ، وليس هذا فقط بل إذا (كان العمل رمزياً فعلى أي من قواعد القراءة نعتمد)[1].

ستكون قراءتنا حينئذ قراءة داخل النص وخارجه [2] ، وهذا بدوره سيجعلنا نتمتع بقراءة جمالية ـ نصية مفتوحة على دلالات رمزية واستراتيجية للنص تعمل على توزيع الأبعاد المرسومة لها بدقة ووضعها في مكانها الصحيح من أجل التعامل والتفاعل معها لخلق صورة سحرية ، لذا كان التمثيل للرمز كثيفاً، وكان اللجوء إليه تهرباً من المباشرة في الطرح التاريخي ـ السياسي وأن (الإحالة إلى رمز أو إلى ميثولوجيا ، لا تعني الإحالة إلى فكرة ، فالرمز تجربة إنسانية مكثفة، والعلاقة بين العمل الفني والرموز المحال إليها ، ليست علاقة بسيطة كما في الاستعارة أو التشبيه ، ولا علاقة راكدة كما تكون العلاقة بين الفكرة والمثال التوضيحي : العلاقة بين الاثنين هي علاقة جدلية معقدة) [3]، وهذا بدوره لا يعني أن النص ـ الأدبي لم يستوفِ أسسه الفنية إلا بالرمز ، والزمن التاريخي للرواية غائب تماماً ، وجعله فرمان زمناً مؤولاً من أزمنة متداخلة في الرواية ، خلاف الزمن التاريخي الواضح في رواياته السابقة. (النخلة والجيران) أحداثها تدور في أثناء الحرب العالمية الثانية وبعدها (خمسة أصوات) قبل ثورة ١٤

---

* القربان ـ مطبعة الأديب البغدادية ـ بغداد ١٩٧٥ .

تموز (المخاض) الفترة القاسمية ، وهذا ما يشاهده القارئ من خلال تداخل الأجيال الثلاثة ـ الجيل الأول دبش/الجيل الثاني مظلومة وصباح وياسر ../ الجيل الثالث عزيز و فتاح(٤) ـ وهذا أيضاً جعل الرواية تمتلك مسارين الواقعي الوهمي المنحرف عن الواقع الحقيقي بلغته وضمنيته ، فبدأ هذا الواقع الوهمي الذي ابتدعه فرمان أكثر دلالة تعبيرية وأعمق مغزى من الواقع الفعلي ، والواقع الوهمي والرمزي هما في اللحظة ذاتها متداخلان يستحيل على القارئ أو الناقد أن يقوم بفصلهما أو أن يتناول واحداً دون الآخر، فهما بنية واحدة تقودك إلى بعدين مع رؤية مزدوجة (ثنائية المعنى ـ ثنائية الدلالة) .

(اشتعل عود ثقاب في الظلام) ص٧ .

في هذا المفتتح للرواية يعطينا فرمان صورة متحولة إلى استعارة ثم إلى رمز ، النور والخير مقابل الظلام والشر ، وهذا المفتتح يُعد مخططاً جدلياً أولياً على ما ستكون عليه الرواية .

(ارتعشت يداها وهي تشعل عود ثقاب) ص٢٥٣ .

يشتعل عود ثقاب في بداية الرواية ، ويشتعل عود ثقاب في نهاية الرواية، وما بين البداية والنهاية تربض وقائع وأحداث الرواية ، ولكن ما معنى ذلك ؟ معناه أن النور والخير يعملان على إزاحة الظلام والشر ، معناه أن هناك صراعاً في السر والعلن ، صراعاً محتجباً ومكشوفاً، وهكذا منح فرمان روايته رؤيا استشرافية مفتوحة لميلاد أسطورة فـ (الحديث عن الحاجة إلى أسطورة ، في حالة كاتب خيالي ، إشارة إلى شعوره بحاجته إلى الاشتراك في مجتمعه) (٥).

وكلما يشتعل عود ثقاب يحرق معه شخصية روائية ، ففي الاحتراق الأول قتل دبش ، وفي الاحتراق الأخير انتحرت زنوبة ، فما بين العودين يتجول الموت، فعود الثقاب أصبح يمتلك معنيين ودلالتين: الحياة والموت ، فكانت بحق رواية سوداء ، رواية ملعونة بالموت ، وأيضاً يكّون عود الثقاب للقارئ مدخلاً مضاء

ليدلف منه إلى عالم الرواية بأجمعه ، ثم ليكوّن مخرجاً للرواية ، ومؤدياً وظيفة واقعية ـ رمزية داخل بنية النص وخارجها .

واستطاع فرمان أن يحول الرؤية الروائية إلى معنى جمالي مع ثنائية متضمنة بحرفيتها مع الدلالة الرمزية (مظلومة ـ زنوبة ـ الصبي فتاح وعزيز)، إلا أن الرواية إذ تنمو موقفاً بعد موقف تثير جهراً أسئلة عدة ينطوي عليها عنوانها القربان :

- ماذا يعني مقتل دبش ؟
- ماذا يعني انتحار زنوبة ؟
- لمَ قُتل ياسر ؟
- هل مظلومة رمز لطبقة ، لشعب ، لوطن ؟
- ماذا يرمز حسن العلوان في النص الروائي ؟

أسئلة كثيرة تبحث عن أجوبة في فضاء النص الروائي وكلمة السر لا يعثر عليها إلا بعد قراءة متأنية عميقة .

اللافت للنظر في رواية القربان أنها تخلو من المثقفين (الأنتلجنسيا) ، ومن الراوي المتعدد، ومن الحكاية داخل الحكاية ، ورغم الرؤية الأيديولوجية لفرمان، وحياديته واحتفاظه بوجهة نظره قدر الإمكان ، فقد جاء العمل الأدبي محملاً بالرمز السياسي ، ولكن هذا لا ينفي بأن في كل (إبداع هاجساً سياسياً معلناً أو مبطناً ، ليس ثمة إبداع غير سياسي ، أي خارج التاريخ)[٦] .

يكاد يحتل الفضاء المكاني أهمية قصوى في رواية (القربان) ، بل يكاد يبلغ حداً لم يصله في أية رواية لفرمان ، وأصبح يؤدي وظيفة قيمية كبيرة . ليس ذلك فحسب، بل أسبغ عليه بعداً سوسيولوجياً وسايكولوجياً ، وبلغ الصراع والتناقض مداه بين الأمكنة والأشخاص (عبد الله/المقهى ـ السجن) ، إن المكان/

الفضاء هذا موجود كرمز أكثر منه كفضاء واقع، فالفضاء الرمزي ـ المتخيل يزيح دائماً الفضاء الواقعي الوجودي .

لقد أراد فرمان أن ينقل صراعات وتناقضات مجتمع عراق الخمسينات والستينات ، بكل فئاته وأحزابه وطبقاته إلى المحلة البغدادية ـ بأزقتها ودكاكينها وأسواقها وبيوتها ـ التي لم تستطع بدورها أن تحتويه ، لأنها فضاء مكاني محدد ضيق محصور في دائرة ، ولذا لم تنجح عملية اختزال بغداد ـ العراق إلى المحلة البغدادية ، ومن ثم يمكن قراءة صراع الرواية من خلال قراءة الأمكنة وتحسسها والتي تشكل علامات أساسية في بناء الرواية .

إن الفضاء المكاني يُعدّ جزءاً من فضاء النص الروائي ، والتفاعل والتأثير بينهما يظهر على الأشخاص والأشياء بوضوح ، وهذا يتم رصده واستخلاصه من خلال تفكيك فضاء النص الذي يقوم بدوره بفضح أسرار اللغة السردية المتناسلة فيه ، فلقد كانت الرواية تسير في فضاء النص ـ المفتوح المنتج شخصيات روائية مفتوحة ذوات بنيات متحركة متغيرة ، وهذا ما لمسناه في بداية ونهاية الرواية المفتوحة ، فالأمكنة المفتوحة منحت الرواية زخم الإيجابية والانفتاح على كافة الأصعدة .

تُعد مظلومة البطلة الرئيسية في الرواية ، فهي البؤرة والمحور فيها ، وكل شخصيات الرواية مشدودون إليها كلّ حسب العلاقة الموجودة بينهما ونوعية العلاقة ، وهذه العلاقة تتحدد ضمن الظروف والمواقف والمصالح السائدة ، فعلاقة حسن العلوان بمظلومة غير علاقة صباح ، وهكذا فمن هنا نستطيع الإمساك بخيوط اللعبة والتحليق في فضائها ، وعلى هذا الأساس نقدر أن نحدد ونؤشر الوعي الطبقي للأفراد، واكتشاف مدى عمق التناقضات الاجتماعية الفكرية ونوعية هذا الوعي ، وفي أية خانة يكون ، أهو مظلل ؟ أم لا ؟ لأن الوعي يجعلهم يخلقون من جديد ويستعيدون استقلالهم الاقتصادي الذي سلخته منهم القوى الظالمة المستغلة التي حولتهم إلى ظواهر عفوية مُفرّية

ووعيهم يتجدد ويتجذر من خلال صراعهم مع العالم .

عملياً لم تتغير حياة مظلومة في الرواية، ما قبل وما بعد موت دبش، لماذا ؟ لأن الثروة التي كانت في حياة أبيها لم تول إليها ولا تعرف عنها شيئاً، إنما آلت إلى الوصي (القسري) ـ حسن العلوان ، فكانت سجينة منذ وفاة ـ اغتيال أمها المدانة دائماً من قبل دبش بالخيانة ، قاصر ، لا تمتلك وعياً ناضجاً، علاقتها بالعالم المحيط بها محدودة جداً تصل إلى حد السذاجة، ومن الحوار التالي نتمكن من استنتاج أشياء كثيرة :

«قال دبش لمظلومة :

ـ سأحبسك طول عمرك. أنت عاشقة وأنا لا أدري .

ـ لا أعرف ما هو العشق .

ـ أمك خائنة .

ـ أمي وفية» ص٤٧

هذا الحوار يجعلنا نبني رؤية واضحة عن علاقة مظلومة بالعالم وبالآخرين وانعكاسه عليها ، وكلنا نلمس بأنه لا توجد وشائج حقيقية قوية بينها وبين الآخرين والأشياء ، فـ دبش قام بتحديد هذه وجعلها محكومة به ، لذا أصبحت مظلومة تتطلع وتنظر الى العالم المحيط بها من خلال سادية دبش واضطهاده لها ، ومن خلال الرعب والهلع الذي تحيا به والوحدة ، شعورها دليلها وليس فكرها ولكنها كانت تحتضن الحياة وأحساسها بالأشياء عميق ، فكلما توغلنا في دواخل مظلومة نعثر على رمز ودلالة ، فهي الأنثى المستلبة والطبقة المضطهدة، إنها مزيج هيليني من الرموز مستنداً الى الواقع ، البعض جعلها رمزاً للعراق فيقول الناقد العراقي الدكتور نجم عبد الله كاظم بأن (أهم رموز «القربان» شخصية «مظلومة» التي ترمز الى العراق)[٧] ، ويتفق معه في ذلك الدكتور

صالح هويدي (إن «مظلومة» بهذا المعنى إنما ترمز إلى العراق أو إلى «الشعب» العراقي)[8] ، ولكن كلمة العراق كلمة مطلقة تتضمن دلالات تجريدية .

أما دبش صاحب الأملاك في المحلة البغدادية من دور ومحلات وحمام وزورخانة ومقهى ، جشع لا حدود لجشعه ، ظالم ، مكروه ، وهذه الشخصية تعد شخصية نمطية متكاملة الاوصاف الفنية ، عمقت الصراع الطبقي بالممارسات اللاإنسانية وباستغلالها للآخرين ، وهذا النهج عمل على إنضاج الوعي الطبقي للشخصيات الضد ، ولكن هذه الشخصية كانت تحمل في اللحظة ذاتها بذرة فنائها وموتها وانهيارها لأن (الإنسان على صعيد علاقاته الشخصية يدخل بواسطة الغير في علاقة مع ذاته)[9] . فكانت هذه العلاقة غير أصيلة ممسوخة لا إنسانية، لذا كان لابد من موت هذه الظاهرة ولابد من (مبادرة إذن للاطاحة)[10] بها ، فدبش يعد رمزاً واضح الدلالات لموت الأيديولوجية البرجوازية الرجعية .

بعد إزاحة الواقع الروائي المنظور لمظلومة ودبش تضعها هذه الإزاحة أمام المنافذ الرمزية المطلة على الشخصية الغائبة/الحاضرة حسن العلوان الذي يرجع إليه الفعل في تعميق الرؤية المأساوية للرواية ، من خلال تحكمه في الأشخاص الذين يديرون المقهى التي تجري على أرضها الأحداث المهمة والخطيرة ، ولم تخرج علاقته عنهم (دبش ، ياسر ، عبد الله) لماذا هؤلاء بالذات يستطيع أن يوجههم نحو كل ما هو ضد مصلحة المجموع ؟

«ـ لم يحصّل أحد غير حسن العلوان .

ـ حسن العلوان !» ص ١٣٧ .

ويبقى حسن العلوان علامة تعجب للجميع ، بـ فحيح صوته ، وبفعله المشبوه دائماً ، وأينما يحل يترك وراءه آثار المأساة مع شر متشظٍ، إنه أخطبوط ذو ألف ذراع يمدها في أية زاوية مظلمة ، إنه البرجوازية ـ الطفيلية . أما المقهى فعند تجاوزه للواقع الروائي ونفضه للرؤية يصبح (رمزاً للعراق)[11] :

«اليوم سأذهب إلى المقهى رغماً عنه ..إنه ليس مقهاه ، بل مقهى الطرف .. أو مقهى مظلومة إذا أردت الحقيقة» ص١٠٢ .

بعد موت دبش يستلم ياسر إدارة المقهى/العراق ويصبح (الكل في الكل) ص١١٤ في إدارتها ، ولكن تبقى عنده عقدة مظلومة ، فهو يفكر بها وبثروتها ويطمح أن يحقق مطامحه من خلال زواجه منها. ولكن تبقى مظلومة بعيدة جداً عنه وتأتي الضربة القاضية على يد حسن العلوان عندما يروم تزويج مظلومة بأحد معارفه بعد أن باركه ياسر بالشهادة الشفوية للوصية على مظلومة ، هنا تتحقق القطيعة الكاملة والتامة بينه وبين الناس ويدخل مرحلة الانذهال والتفاجؤ ولم يعد راضياً عنهم ولا عن نفسه ، شيء يقف كالجدار بينه وبين العالم) ص١٣٥ . وأخيراً يلفظ أنفاسه مقتولاً على قارعة الطريق ملفوفاً بوحدته متوشحاً خيبته ، إنه القوى التي خسرت نفسها وخسرت العالم، فلقد كان كان يمشي داخل صهريج مليء بالديناميت .

زنوبة ، مزيج من العقل والجنون، من الخيال والواقع ، هكذا صورها فرمان تناقض عميق ولكنها حقيقة عارية وحادة ، فالوضع الإنساني لها يتدفق علينا بأنسيابية وهي مرفوضة إذا نظر إليها من زاوية حياتية مع مجمل تفاصيل أقوالها وأفعالها ومقبولة إذا نُظر إليها من زاوية فنية بحتة ، وتبقى قيمتها الفنية في حقيقتها رغم أن (الناس الآخرين الذين يعتبرون الحقيقة ضرباً من الجنون أو الغباء) (١٢). قبل موت دبش لم نتعرف عليها إلا من خلال مشهد شرائها للفطور لدبش ، وبعد موته تبرز بشكل حاد وملموس صدم القارئ بها، لماذا هذا التحول المفاجئ في السرد الروائي تجاه زنوبة ؟ إن التغلغل في أعماق نفس زنوبة اللامستقرة واللامنجزة يقذفنا إلى خارج النص الروائي لمعرفة دلالتها الرمزية، فـ زنوبة كسفينة (حب في زمن الكوليرا) التي رفعت العلم الأصفر للدلالة على أن مرض الكوليرا منتشر على السفينة من أجل أن يتعاطى العاشقون الحب ، فهكذا زنوبة رفعها فرمان في الرواية لكي يشحنها

بالدلالات والإيماءات مع إيقاعات رمزية وواقعية، فلم تكن رمزيته محض رمزية مجردة شكلية، بل رمزية ممزوجة بالحياة والأشياء والعالم ، فـ زنوبة الثورة التي أداروا ظهورهم لها وجعلوها تحبل بالقرارات والأعمال غير الشرعية ولتنتحر وسط الرعب من المستقبل والرعب من الآخرين والتخلي عنها فهي الحلقة غير المكتملة وغير الواعية لظروفها، استغلت أبشع استغلال نتيجة لذلك من قبل الطارئين والتافهين ، فحساني الذي غرر بها يعرف نفسه كم هو تافه أحسن من أي شخص آخر ، هؤلاء ليسوا أبطالها الحقيقيين، هؤلاء كانوا مدسوسين من أجل تلويثها والطعن في نقائها كما فعل حساني بـ زنوبة بمساعدة القوى المضادة التي تتحكم في العلاقات الاجتماعية الطبقية، وحلمها لم يستطع اختراق اللاممكن في الواقع المتحول إلى وهم ، الذي ألجأها لتمارس العادة في الظلام زمنها المطلق المحكومة به اجتماعياً هو جحيم الأرض .

وبالخيال الذي يتغذى على الحقيقة استطاع فرمان تصوير الواقع ، تصوير زنوبة ، مبتعداً عن الواقعية الاشتراكية التي (تتطلب النفاق وتصوير الواقع على نحو رومانسي يغاير تماماً ما يجري على أرض الواقع) (١٣) ، أي مبتعداً عن الواقعية التي تعمل على خلق الأبطال الإيجابيين فقط ، أبطال (السوبرمان) كما صرح بذلك في أواخر حياته المفكر والفيلسوف جورج لوكاش ، بأنه يوجد أبطال سلبيون كما يوجد أبطال إيجابيون ، أي العمل على تصوير الواقع من خلال الخيال الجامح ، لا العمل على تزوير الواقع وإضفاء صفات ليست به وتحويله إلى واقع خارق خرافي لا يحتمله الواقع نفسه ، فالبطل له حدوده الدلالية الواضحة المعالم :(إنه يفعل ، ويعاني ، ويفكر ، ويعي ضمن حدود وجوده المتحقق أي في حدود صورته الفنية المحددة بوصفها واقعاً حقيقياً . إنه عاجز عن التوقف عن كونه ما هو عليه بالفعل ، أي عاجز عن الخروج من حدود الشخصية)(١٤) .

عند قراءتي لمشهد احتضار والدة زنوبة ، يذكرني هذا بمشهد ميرسو وهو

جالس بالقرب من جثمان والدته المسجى على السرير ، يحيط به الموت ، بعد مراسيم دفنها ، يذهب مباشرة مع عشيقته ماري للسباحة ثم للمضاجعة، فـ زنوبة عند احتضار والدتها تذهب لجلب ياسر وهي تكاد (تطير فرحاً) ص١٦٨، وتدخله غرفتها بمراسيم غاية في السرية ، والانطلاق والحيوية ، لتمتزج برائحة الموت الجاثم بالقرب منها والزاحف في أرجاء الغرفة لتراودها (شهوة شريرة) ص١٦٩، فالموت يوحدهما، يطلقهما إلى العالم ، يقذفهما إلى المجهول ، ميرسو وزنوبة، فمن خلال الموت يقوى نسغ الحياة عندهما ، ويزدادان تعلقاً بها. فالموت يساوي الحياة عندهما لافرق بينهما إلا بالعمق والصدق والانفتاح على المسارين، والغائية في هذا الموقف هو الحقيقة ، كما يوجد موت توجد حياة، هذه حقيقة وعلينا أن نخضع لها بكل صدق ، هكذا صور فرمان هذا الصراع ، الفناء والبقاء ، إشارة إلى الوجود ، إلى وجودنا ، إشارة إلى الفعل الإنساني المتناقض الذي لا يفسر إلى الظاهرة (الإنسان) المليء بالإشارات والرموز . وفي هذه يستخدم فرمان الإشارة بكل ذكاء إلى أن الثورة ـ زنوبة ، التي تضع النفط في رأسها من أجل القضاء على القمل ـ الطفيلي الذي يعيش عليها ولا يمكن القضاء عليه ، إلا بالانتحار سوياً ، الثورة والطفيليين ،إشارة واضحة إلى الصورة الفنية والواقع الروائي إلى البرجوازية الطفيلية التي تحيل مكتسبات الثورة إليها وإلى الموت القادم الذي لا مفر منه بتاتاً من أجل التطهر :

«ـ زنوبة ، ليش رائحة النفط في رأسك تعط .

ـ أخاف من القمل» ص٧٠ .

القمل والنفط ، وظفهما فرمان لرؤية مزدوجة (ثنائية المعنى) في إشارة ذكية وطبيعية وتلقائية تثير الإعجاب لاستخدامه ذلك مع وجهة نظر طبقية مزدوجة ترى بها (بكل وضوح الفارق من وجهة النظر البرجوازية ووجهة النظر البروليتارية) (١٥) .

في هذا العمل الروائي تبرز مشكلة أساسية عند الشخصيات الروائية، وهي أن الأغلبية منهم يعانون من الوحدة السوسيولوجية بشكل مفزع ومخيف مع وحدة سايكولوجية : (وأحس سلمان بالتعاسة وكأن العالم انقلب إلى خواء) ص١٣٨ .

وتشعر مع ياسر بأنك وحيد وحدة مطلقة مع ذاتك بقوله : (العالم خواء ، لا أهل ولا أقارب) ص٣٠ .

أما مع معلم الرياضيات علي فتُحس كم ثقيلة وتعسة الوحدة : (الوحدة لا تحتمل) ص١٨٩ .

لكن رغم الصراع والتناقض في غائب طعمة فرمان يقودك من حيث لا تدري إلى مجسات غاية في الذاتية وفي السرية ليعرض الصورة الداخلية للشخصيات وولعهم بـ(«حقيقتهم» هو الذي يحدد موقفهم تجاه الناس الآخرين ويشكل نموذجاً حياً لعزلة وانفرادية هؤلاء الأبطال)[16] ، وهذه المجسات تدخل ضمن الصراع الاجتماعي العام ، وعبد الله الصانع الثاني لمقهى دبش خير من يمثل (هؤلاء) في قدريته واستسلامه لوضعه الاجتماعي وشعوره بالغبن والمرارة وعدم المساواة ، ولم (يكن أمامه في كثير من الأحيان إلا البحث عن مخرج من السماء)[17] ، وحواره مع زوجته يوضح لنا هذه الصورة المرسومة من قبل فرمان :

« ـ الله كريم .

تأففت الزوجة وقالت :

ـ كسبنا كثيراً من «الله كريم»

ـ لطيفة لا تكفري .

واستغفر لها وله» ص٩٤ .

وضغط الوضع الاجتماعي والتأزم السايكولوجي وضعف الشخصية يؤدي ذلك بعبد الله إلى قطع الخيوط الواهية التي تربطه وإلى الانفصام بينه وبين الآخرين والعالم ، وإلى غياب الوعي الذاتي والمجتمعي الى الجنون .

ويبقى القربان والضحية في رواية (القربان) هو المجتمع العراقي .

الهوامش والإحالات

١. رولان بارت ـ نقد وحقيقة ـ ت الدكتور منذر عياشي ص٨٠ ، مركز الإنماء الحضاري ، بيروت .

٢. أسامة غانم ـ غائب طعمة فرمان الحاضر في الذاكرة الذهبية ص١٣٣ مجلة الواح، العدد ١٩٩٩/٦ مدريد ـ اسبانيا .

٣. الاستشهاد لغالب هلسا من الدراسة النقدية للدكتور عبد الرحمن ياغي (رؤية غالب هلسا النقدية) ـ المنشورة في مجلة الاقلام العراقية العدد ١١ـ١٢/ تشرين ٢/كانون ١٩٩٦/١، ص٤٦ .

٤. موفق الشديدي ـ القربان ـ ص١٢٣، مجلة الثقافة الجديدة العدد١١ (٧٠) تشرين ٢ ـ كانون ١ ١٩٧٥ .

٥. رينيه ويلك ، أوستن وارن ـ نظرية الأدب ـ د محي الدين صبحي مراجعة الدكتور حسام الخطيب ص٢٤٨ ـ المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ـ مطبعة خالد الطرابيشي ، دمشق ١٩٧٢ .

٦. نجيب العوفي ـ جدل القراءة ـ ص١٢٨ دار النشر المغربية ، الدار البيضاء ١٩٨٣ .

٧. د . نجم عبد الله كاظم ـ الرواية في العراق ١٩٦٥ ـ ١٩٨٠ ص ٧٠ دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٨٧ .

٨. د .صالح هويدي ـ الترميز في الفن القصصي العراقي الحديث ـ ص٩٣ دار الشؤون الثقافية ، بغداد ١٩٨٩ .

٩. د . نمير العاني ـ الرابطة العامة لظواهر الواقع ـ ص٥٩ مجلة الثقافة الجديدة ـ العدد ١١ (٧٠) تشرين ٢ ـ كانون١ ١٩٧٥ .

١٠. موفق الشديدي ـ القربان ـ ص١٢٤ .

١١. د .صالح هويدي ـ الترميز في الفن القصصي العراقي الحديث ـ ص١١٠ . أتفق مع الدكتور هويدي فيما ذهب إليه من تفسيره للمقهى بأنها العراق ، رغم تراجعه عن ذلك بعد سطر واحد وتناقضه لما قاله (لكن هذه الدلالة الرمزية سرعان ما تشهد نكوصاً.. مع ما توحيه) ، لأن عبد الله قام بالانتقال إلى المقهى الجديد ، لماذا لا نقول بأن العراق دخل مرحلة جديدة مع عبد الله ؟

وقد تناول الناقد عبد الجبار عباس هذا التفسير للدكتور هويدي بأسهاب في دراسته الموسومة (الرمز وألوان التوظيف الرمزي في القصة العراقية) القسم الثاني المنشورة في جريدة الثورة ١٩٨٩/١/٧ والمضمنة في كتاب (الحبكة المنغمة) اعداد د.علي جواد الطاهر وعائد خصباك ، دار الشؤون الثقافية بغداد ١٩٩٤ .

وللعلم ، فقد فسر الدكتور هويدي بأن مظلومة ترمز إلى العراق (ص٩٢) أيضاً مع أن المقهى مساحة مكانية تتواجد فيها ناس ، كذا العراق مساحة مكانية يتواجد عليها ناس، وهذا الأقرب والأصوب من جعل مظلومة ترمز إلى العراق. وإذا قمنا بقراءة النص. الروائي بتمعن دون تفسيرات مسبقة تكون مظلومة بعيدة كل البعد عن رمز ـ العراق. وأعتقد أن الدكتور هويدي قد أخذ هذا التفسير دون أن يشير إليه من كتاب (الرواية العراقية) للدكتور نجم عبد الله كاظم ص٧٠ .

١٢ . م باختين ـ قضايا الفن الإبداعي عند دستويفسكي ـ ت الدكتور جميل نصيف التكريتي ، مراجعة الدكتورة حياة شرارة ص٢٢٢ دار الشؤون الثقافية ، بغداد ١٩٨٦ .

١٣ . د . رمسيس عوض ، المنشقون السوفييت والواقعية الاشتراكية ص١٤٢ ، مجلة المنار ، العدد ٦١ ، كانون الثاني ١٩٩٠ .

١٤ . م باختين ـ قضايا الفن الإبداعي عند دستويفسكي ـ ص٧٣ .

١٥ . جورج لوكاش ـ التاريخ والوعي الطبقي ـ ترجمة حنا الشاعر ص١٥٣ دار الأندلس ، بيروت ط٢ ١٩٨٢ .

١٦ . م باختين ـ قضايا الفن الإبداعي عند دستويفسكي ص٢٢٢ .

١٧ . د . عبد الله حنا ـ الحركة الثورية العربية بين العوامل الخارجية وموقعها داخل الطبقات الاجتماعية ، ص٢٤٢ ـ مجلة النهج ٢٤/٢٣ العدد الثاني ١٩٨٩ .



الفصل السادس

المأساة بين الواقع والخيال

ظلال على النافذة *

ليس من الممكن أبداً أن نستبعد قيام قراءات نقدية متعددة - قراءة جدلية - قراءة بنيوية - قراءة رمزية - قراءة شكلية - قراءة وجودية - قراءة سوسيولوجية - الخ في قراءتنا لرواية (ظلال على النافذة) لغائب طعمة فرمان، والبعض من هذه القراءات ستظهر في أثناء تحليلنا للنص الروائي ، والبعض الآخر نشير إليه مجرد إشارة ، وأحياناً قراءتين في ذات اللحظة ، رغم التزامنا بالمنهج النصي - السوسيولوجي ، فعصرنا هذا يخضع (للرجعيين والثوريين، عصر الخروج الجذري على المعتقدات السابقة عن المعنى والقراءة والنقد الأدبي ، ولابد للمرء أن يعتنق الثورة ، أو أن يدافع عن التقليد السائد ضدها) [1] ، وعليه يبقى النص - الروائي مغلقاً لحين مجيء الناقد ليفض أسراره، وليفضح المعنى الذي يتولد من القراءات النقدية المتعددة .

لم يحد فرمان في روايته (ظلال على النافذة) عن تناوله للمجتمع البغدادي، كما في رواياته السابقة جميعها ، ففي هذه الرواية يتناول فرمان حياة عائلة بغدادية ، وما يجري لها من خلال الواقعة التي تصبح (مأساة العائلة) ص٤٠، مع تشخيص ردود الأفعال الإنسانية المختلفة لكل واحد منهم تجاه هذه الواقعة الاجتماعية التي زلزلت بنية تكوينهم ، ومدى عمق الرد ، وما تتركه في الذات الإنسانية من ألم و تمزق ، مع تبلور موقف واضح ينشأ من الصراع المتفجر

* ظلال على النافذة - دار الآداب - بيروت ١٩٧٩ .

مع بدء الأزمة للكشف عن حدة التناقضات الباطنية المغلّفة باللامبالاة ، وحين تعرضها لأول صدمة حقيقية تظهر وتبرز بشكل حاد وعار ، وتطفو على السطح للعيان تاركة عوائقها وراءها .

تبدأ الرواية بفصل تدميري[٢] ، وذلك بهروب زوجة الابن الأوسط من الدار الجديدة التي انتقلوا إليها في حي الوشاش ، وتكون الزوجة ـ حسيبة قطب الجذب والشد في الرواية ، مع كونها مرآة عاكسة بانورامية لما يعتمل في دواخلهم من انفعالات وأفكار وسلوكيات مختلفة متباينة أزاء الموقف الحاصل ، وسيكون هذا الانعكاس متبادل معها بطريقة جدلية متشعبة مفتوحة على كافة الاتجاهات ، ولكن جميعها تدخل نقطة واحدة .

والغياب هو الوحدة الوظيفية الأولى[٣] في بداية الرواية حيث (تغيب فجأة إحدى الشخصيات الأساسية غياباً مفاجئاً وقد يترك هذا الغياب ضرراً)[٤] بالغاً للآخرين ، وستلحق بها وحدة وظيفية ثانية هي البحث عن الغائب ـ حسيبة، وتكون بموازاة الوحدة الوظيفية الأولى ـ الغياب[٥] .

وهذا الغياب كان نتيجة هروب حسيبة من الدار لأسباب كما يعزوها الأب عبد الواحد الحاج حسين إلى :

«١ـ زعل واختفاء عن الأنظار .

٢ـ تمرد وعصيان .

٣ـ أم خفة تصرف أرعن ؟» ص ١٠ .

الفقرة الثانية تقرب كثيراً من التحليل الموضوعي الجدلي ، فالمنهجية الجدلية بكونها (معرفة الواقع ليست ممكنة التطبيق إلا من وجهة النظرة الطبقية) [٦] فلقد حوصرت حسيبة مع مقاطعة علائقية ضمنية داخل الدار رغم أنها تعيش وسطهم بسبب النظرة المتعالية والشعور الشوفيني تجاهها،

وأنها دخيلة على العائلة لأن زواجها تم بطريقة غير مألوفة ، وهي ريفية تركمانية (أنا من قزرباط) ص١٠٦ والبعض يعتبرها لقيطة من (أحشاء المجتمع) ص٢١٥ ، فهذه النظرة الطبقية خلقت صراعاً اجتماعياً ايديولوجياً محتدماً منذ دخولها الدار ، ولا يزال الصراع مستمراً حتى حين غادرته بصمت ، بل ازداد ليكون صراعاً ضارياً بين أفراد العائلة الذين كانوا يبدون بنية واحدة متماسكة ظاهرياً فقط ، لكنهم في داخلها متناقضين ، كصورة ورق اللعب : (إن طرفي التناقض يجتمعان مع بعضهما وينظر أحدهما في وجه الآخر وينعكس أحدهما في الآخر ، ويعرفان ويفهمان بعضهما البعض) [٧] ، لكن حسيبة لم تستطع اختراق وضعها بمغادرة الفسحة التي وضعوها فيها، ولم تستطع أيضاً التفاعل مع الآخرين لأن الآخرين عاملوها كنكرة وكطارئة مفروضة عليهم وكبنية لا تنسجم معهم ، لذا لم يفسحوا لها موضعاً لائقاً بينهم ، إلا بحدود متوترة تتغذى على الوهم والشهوة من جانب الأخ الأكبر ، فكانت المعادلة كالتالي بينهما : هي المشجعة على التغزل بها ، وهو تجتاحه الرغبة في قضمها ، ولم تبين لنا الرواية مدى عمق العلاقة بينهما ولا إلى أين وصلت ! .

إن حسيبة دخلت الدار وغادرتها كـ (جسد) فقط ، أي عن طريق المهبل ، اللذة ـ الوجود ، فالمهبل في هذه الحالة يقوم بأداء وظيفتين مهمتين ، منح الذكر المتعة الجنسية القصوى ومنحه البدائل من الذكور ، ولكنها أخفقت في إنجاب البدائل ، وماتت كـ (جسد) من وجهة (نظرهم) وأصبح وضعها لا يطاق لذا (قامت بعمل احتجاجي صارخ)[٨] على ظروف معينة موجودة فانسلت هاربة متوارية ولتعاقب (جسد) ها بتعهيره .

كانت حسيبة الشخصية الإيجابية الوحيدة في الرواية باتخاذها موقفاً تجاه الأحداث. فهي لم تتكلم ، لم تصرخ ، لم تعاتب ، بل تمت المخاطبة بلغة قوية مؤثرة هي لغة الصمت ، وكانت تدري ما يدور حولها وتقابل بالمثل ، فالأوسط تزوجته والأصغر احتقرته والأكبر احترمته ، وهذا يثبت بأن لها تجربة

حياتية ولها وعيها ووجهة نظرها في الآخرين ، ورد فعل متحفز مع علاقة بالعالم غير مقطوعة ولا مفصولة ولا محصورة نهائياً و(وحدهم المجانين الذين يجهلون كل شيء عن العالم)[٩] ، ورغبتها في البديل الأفضل وفي الحرية من وضعها المأزوم تترك الدار هارية طلباً للخلاص ، ولكن خلاصها يكون في بيت للعاهرات تنبعث منه صدى الضحكات الفاجرة ورائحة الشهوة ، فقد داست حسيبة على البلاطة ـ اللغم الذي فجّرها وفجّر العائلة تاركة الجميع ينزفون باستثناء شامل فأن (حب الحياة يجاور التعطش لتحطيم الذات، الطهر والعفة يفهمان الإثم والشهوانية)[١٠] .

اللافت للنظر أن حسيبة هي المهيمنة والمسيطرة على الحدث بل هي الحدث للرواية ، وهي البؤرة ، وكما قلت هي مركز الشد والجذب ويبقى الصوت الإشاري لها هو المتحدث ، رغم عدم وجود الصوت الحسي لها ، فالصوت الإشاري (السيميولوجي) يكتسب سمة إنسانية قوية ويكون موجوداً في كل الحوارات للرواية . ويكون كطابع البريد ملصقاً على طرف كل ظل من ظلال الرواية . هنا نتساءل بقصدية ، ماذا أراد فرمان من حسيبة كرمز ؟ أو نعيد السؤال بصيغة أخرى ، ما هو الرمز الذي تقترن به حسيبة كما أراد فرمان من ذلك ؟ عندما نوزع الشخصيات والمواقف والأحداث على رقعة لعبة الشطرنج ، تظهر لنا المفارقة الحادة بكون أن حسيبة صُممت أصلاً كرمز ، وهذا ما يقوله فرمان في إحدى مقابلاته :

«أنا كنت أرمز بشخصية (حسيبة) لشيء معين» [١١] .

فما هو هذا الشيء المعين الذي يقصده فرمان ؟ .. لنحرك ببطء بعض قطع الشطرنج، لابد أن تتغير الرؤية وتتضح الصورة أكثر من ذي قبل ، مما تسمح لنا هذه الرؤية بأن ندلف إلى المعاني ـ الرمزية على اعتبار أنها (ليس الرمز صورة، إنه تعددية المعاني نفسها)[١٢].

على هذا النحو تبرز لنا حسيبة وهي تحتوي على المعاني الرمزية المتعددة منها ـ وهذا ما أتصوره الشيء المعين ـ أن ترمز إلى مرحلة تاريخية ـ سوسيولوجية ـ سياسية مر بها العراق أواسط الستينات ، وهناك وجهات نظر رمزية عند بعض النقاد ، كالناقد العراقي ياسين النصير الذي يرمز إليها ـ ربما ـ على أنها ثورة ١٤ تموز:

(يعطي غائب لحسيبة رمزية واضحة ، فيرمز لها بقضية عراقية أوسع ـ ربما كانت ثورة ١٩٥٨ أو شيئاً من هذا القبيل) [١٣] .

لكنه يذكر فيما بعد أن حسيبة يمكن التعامل معها على عدة مستويات رمزية مع النص، وأن النص الروائي يمتلك مجالات كثيرة للتعامل معه على أساس هذا التوجه وقابلية هائلة على احتوائه على إشارات تدلل على الرمز ، وهذا يفسح المجال لنشوء معانٍ رمزية متعددة أو تأويلات لا تحصى لإشارات موضوعية، والتعدد في التصور الرمزي يمنح حسيبة والرواية قيمة جمالية عالية شفافة .

ويمكن أن تكون المرحلة التي تلت هزيمة حزيران والتي جاءت لتكشف عن مدى عمق المأساة التي يعيشها الوطن آنذاك الزمن وعن عمق الأخطاء والسلبيات قبل الهزيمة التي كانت تمارس من قبل الأنظمة الرجعية اليمينية في المنطقة والفوضى التي سادت وسيطرة الفكر اللاعقلاني والغيبي على الساحة الثقافية وتكريس هذا الفكر بين المثقفين والعمل على نشره وتكريسه من قبلهم بين الجماهير ، ومن الأمثلة على ذلك أن بعض المثقفين العراقيين كانوا يعتقدون بأنهم (يستشرفون صفاء العالم من خلال ثقب في جورب مومس)[١٤] .

لقد جعل فرمان من كل شخصية في الرواية تمثل فئة اجتماعية، فأفكار وأحلام وتداعيات وتصورات الشخصية تكون أفكاراً ومنطلقات وأيديولوجيات تلك الفئة ، أي أن هذه الشخصية تكون الممثل الرسمي لتلك (الفئة) على

المستوى الدلالي .

الأب يراعي العائلة كلها ويعمل على تحسين مستواها الاقتصادي ـ الاجتماعي دائماً وعلى الحفاظ على التقاليد والشمائر التي نشأ عليها . وحين تختفي حسيبة يستفز ذاته للبحث والاستقصاء عنها وحده ويدع الأسرة مغلقة ، والبحث يتم بمساعدة امرأة اسمها نعيمة كان لها سابقة مع الأب عبد الواحد أيام شبابه ، ولم يرغب بمساعدة أحد غيرها ، وتعثر عليها عند عطية العمية ولكن لا تخبر الأب عبد الواحد عن مكان مبيتها إنما تخبره عن مكان اشتغالها لأجل الانتقام والتشفي منه ، لأجل الملامسات التي لم تكتمل في الخرابة . وهذه المرأة (نعيمة) هي من الخارج والأب عبد الواحد من الداخل يربطهما حب قديم ، حب محنط ، لم يبق منه إلا لفافات متيبسة هو من أعطاها كلمة السر رغم أنه يعتبر أن الهروب (فضيحة للعائلة كلها) ص١٠ وهي من حلت لغز هذا السر ، فالعائلة كلها لم تفعل شيئاً إزاء الهروب ، ولم يستطيع أحد منهم العثور على الهاربة ، ولكن هذا البحث يتم بواسطة شخص من خارج دائرتهم ، وتُسلم حسيبة على طبق من زجاج ملون ، وحال ملامسته يتكسر ، يتفتت ، ساحقاً معه فترة زمنية عاشتها حسيبة عندهم ، و(البيت يتحول إلى سجن حقيقي) ص١٠٥ ، فالأب ينهار والابن يتيه في عوالمه البائسة ويبدأ بمقاطعة ومعاقبة نفسه والآخرين من خلال انغماسه بمعاقرة الخمرة التي تصبح طقساً يومياً له، مع عدم مواجهة أحد ، وإذا تواجه يكون نائحاً مستشرفاً اللاعودة لزوجته (فهربت ولن تعود) ص٤٩ ، وانسحب هذا الوضع على زمنه المتوقف عند نقطة الاختفاء نقطة الذكرى المجمدة ويبقى فاضل يعاني ، يتألم ، كالجواد المجروح دون أن يسقط .

نحن عرفنا أن رواية (خمسة أصوات) هي رواية أصوات خمسة مثقفين، بعدها رأينا صوتاً مثقفاً واحداً في رواية (المخاض) ، ثم يظهر لنا صوتان مثقفان في رواية (ظلال على النافذة) ، وهما مختلفان عن الأصوات السابقة

مع تباين وتناقض ، لأن فرمان جعل من كل رواية لها صوتها الخاص بها ، أي أن كل صوت في الرواية له ظروفه التاريخية والسياسية والاجتماعية ومواقفه ، من هنا يكون الصوت صوتاً لشريحة المثقفين في تلك الفترة ، فـ (خمسة أصوات) فترة ما قبل ثورة ١٤ تموز ، و(ظلال على النافذة) فترة بعد الثورة والعراق على مفترق طرق ، فترة أواسط الستينات ، عندئذ قام فرمان برسم شخصيتين مثقفتين تتناسبان وتلك المرحلة الصعبة فكراً وسلوكاً ، فـ ماجد الأخ الأكبر وشامل الأخ الأصغر يتوسطهما فاضل العامل الأجير ، ماجد درس الهندسة في أوربا وعاد ، خروجه من العراق كان شبه نفي إجباري لآرائه السياسية ولاشتراكه في المظاهرات ، وماجد قريب الشبه والملاح لـ (سعيد) فهما لا يعرفان ماذا يريدان أو عن ماذا يبحثان وما هو هذا الشيء ؟ ويسافران لكن الأزمة تظل ملاصقة لهما ، وهذا إنعكاس للظرف السياسي ـ الثقافي ـ الاجتماعي في فترة الخمسينات والستينات وتبقى أصواتهم (أصوات مزدوجة)[١٥] ما بين الخلاص من الظرف المأساوي لهم ، وبين أن يسود السلام والطمأنينة حياتهم . هذا على المستوى العام وبين الانفتاح على المنحى الشخصي ومغادرة نقاط الضعف على المستوى الخاص ، وبين العام الموضوعي والخاص الذاتي علاقة جدلية تبين لنا أن (ما يتسم به المثقفون من تذبذب أيديولوجي ومن انجذاب إلى فئات اجتماعية أخرى) [١٦] ، ولكشف (الخرافة الفكرية) [١٧] التي يعيشها هؤلاء المثقفون البرجوازيون ، لتركهم المنهجية الجدلية الحية في دراسة الظواهر والتطورات في كل مناحي الحياة .

إن ماجد كانت له علاقة جنسية مع خادمة ، عندما كان يختفي في دار مخدومها لمدة خمسة أشهر ، وعندما يرى (حسيبة) يتذكر فوراً (زهرة) التي تحسسه بالذنب وتكون تداعياته متداخلة متشابكة يحتاج القارئ إلى تركيز إضافي لمعرفة عن من يتكلم وأحياناً ليس في الاستطاعة التفريق بين الاثنتين

(حسيبة) و(زهرة) ، ولتوضيح الصورة بشكل أعمق ولبيان التداخل بينهما أقتبس هذا النص :

« من أين أنت ؟ ومن عندك في قزرباط ؟ يعني العائلة كلها هاجرت ؟ بقيت خالتك وجدتك ؟ طابت لكم بغداد ؟ بغداد تبتلع كل شيء . وكانت تنظر إلي بعينين رائعتين عطوفتين ، كأنها تنظر إلى عجلٍ ولد لتوه . وكنت أحس بفوران الدم في شراييني ، وهي ترمقني رمقاتها القصيرة الساجية . وكانت تأتيني بالمجلات التي يشتريها أهل البيت ، وأغلبها مصورة صادرة من أرض الكنانة . وتشير زهرة إلى بعض الصور المترفة » ص٢٠١ .

بعدئذ نكتشف من خلال قراءتنا لفصول ماجد ، أن علاقته هذه ليست علاقة جنسية فقط ، بل علاقة حب عارم ينخر في ذاته إلى النهاية ، وحسيبة تذكره بهذا الحب الضائع ، وعند بحثه عن وظيفة في دوائر الدولة وعدم عثوره على وظيفة يحول ماجد حسيبة من (قضية للأسرة إلى قضية للبلد ، وثورة ورمز) [١٨] وتبقى زهرة وشمه المحفور في قلبه ، رغم سفره وعودته الطويلة وتكون حسيبة بديلة لزهرة في الطيبة والنقاء والعفوية وليست بديلة في مكان آخر كما يوهمنا به فرمان ، ويوحيه إلينا، وشغفه بـ زهرة وما تركته من فراغ وإحساسه بهذا الفراغ الذي يمزقه يحاول أن تمليه حسيبة ولو بالأنوثة النقية فقط لا أكثر ولحساسية تلك الفترة التاريخية جعلت يعكس ذلك على الرواية وعلى مثقفي الرواية ، فـ ماجد مفرط الحساسية تجاه الأحداث التي تمر بها العائلة والأحداث التي يمر بها البلد وعطالته ، وكذلك شامل لديه حساسية مثقف مغايرة تماماً لحساسية ماجد ويمثل فترة ما قبل الهزيمة ويمثل واقعاً مستوعباً من قبله ، مغرور ، أناني يؤمن بالطريقة الميكافيلية في الحياة ، و(يسبغ على الحياة جدية مزيفة) [١٩] ، لايهمه أي شيء يجري حوله ، فقط كل ما يهمه نفسه ، أما عائلته والآخرون فلا تهمه، لا يتعاطف مع أحد ولا أحد يتعاطف معه ، برغماتي (زمن لا تحلّق فيه غير الخفافيش، ولا ينعم

فيه بالعيش غير المقاولين) ص٢٨٩ ، يحوّل مأساة عائلته إلى مسرحية لكنه لم يستطع أن يضع لها نهاية ، وتبقى انطباعيته تتقدم على عقلانيتة؛ انطباعية ممسوخة بوعي ممسوخ وعقلانية مدموغة بالإحباط (عش كلمة «إحباط» بقدر ما تستطيع وعندئذ ستفهمني) ص٢٩١ ، هذا ما يقوله لأخيه ماجد في نهاية الرواية ، طموحاته بلا حدود، طموحات تولد في ذهنه ميتة ، طموحات غير متواصلة مع الناس ومع المجتمع ، لكنه يصدم بالواقع الذي يعيشه .

ومن أجل الكشف لغطاء بطل فرمان المثقف ، علينا أن ننطلق من المعالم الاجتماعية والثقافية له ، لأن بطل فرمان المنفصل عن التقاليد السوسيولوجية الثقافية وعن المكونات الحقيقية للإنسان المثقف المنحدر من روح الشعب، المنحدر من صفوفه هو ممثل لجيل زائل وهذا الإنسان المثقف يؤمن بفكرة، وهذه الفكرة استولت عليه ودمرته ، ذلك لأنه لم يتحد ولم يوثق صلاته بالحياة اليومية، لم يوثق صلاته بالمجتمع الحقيقي ولم يؤمن بالتقاليد الثقافية الثورية، فكل هذا خلق روح لا منتمية ، روح انهزامية لا تستطيع أن تتعايش مع الواقع وضياع الدلالة الثورية .

يتسم سلوك وتصرف أغلب الشخصيات بالخنوع واللامبالاة والانكماش والنكوص ، ومن ضمنها الشخصيات الثانوية النسائية ، فالأم لا يتعدى دورها مضايقة حسيبة، وحالما تغادر ينتهي هذا الدور ، أما الأخت فضيلة فهي خُلقت في هذا البيت للخدمة وتوفير الراحة لأفراد العائلة ، ووقوفها طوال اليوم في المطبخ فأنها كالإنسان الآلي (الروبوت) لا أحاسيس لا شعور لا عواطف، فقط عليها القيام بالأعمال المنزلية ، هكذا ينظر إليها الآخرون ، لكن في الحقيقة هي أخت محبة وطيبة تعمل على إرضاء الجميع وتحزن على مصير العائلة الذي آلت إليه .

قسّم فرمان الرواية إلى أربعة أقسام (ظلال) ، وكل ظل يتألف من ثلاثة

فصول ، الفصل الأول من كل ظل أفرد لـ الأب بضمير الغائب ، والفصل الثاني من كل ظل أفرد لـ ماجد بضمير المتكلم، والفصل الثالث من كل ظل أفرد لـ شامل بشكل حوار مسرحي ، وهذا الأسلوب في الروايات العربية لم يستخدم، فمن تقنية روائية بحتة من سرد ضمائر ، تداعٍ ، فلاش باك ، أحلام يقظة منولوجات ، أصوات متعددة متداخلة الخ .. أن يلحق فصل كامل في نهاية كل قسم على شكل حوار مسرحي ، فهذا شيء جديد لم يسبق أن استخدمه أي روائي عراقي أو عربي - على ما أظن - . حوار على شكل مناقشات بين الطلبة وإبداء الرأي وتفاعل الآراء للوصول إلى الأصوب مع تعليقات موضوعية صميمية ، ويقول فرمان عن سبب استخدامه لهذا الأسلوب :

(وكان «شامل» في ذهني يلعب دوراً كبيراً وكنت أريده أن يكون شخصية بارزة في الرواية، عند سير الأحداث في مجرى كتابة الرواية لم أجد (شامل) يبرز فيها بالصورة الواضحة والقوية المؤثرة التي كنت أنا أريد أن أظهره بها ، بعد تفكير طويل لجأت إلى أن أكتب قسمه ، خصوصاً وهو طالب في معهد الفنون الجميلة ، بهذا الأسلوب) [٢٠] .

رغم أن الحوار هو التقنية الوحيدة في المسرح تقريباً - البعض يستخدم الملصقات - الأفلام - الصور - لكن بالمقارنة مع رواياته ، أشعر أن هذا الأسلوب المسرحي لم يأتِ متلائماً مع الرواية رغم أنه لم يضعفها أو أصبح جزء غير منسجم مع بقية الأجزاء المنسجمة. أما فصول ماجد فجاءت قمة في الروعة، عالية التقنية من أساليب مختلفة - تيار الوعي - المنولوج الداخلي ، تداخل الماضي بالحاضر بالماضي - الحوار الدقيق ، لذا أتى النص مزدحماً بالجمالية داخل بنية الرواية مع رؤيا فنية للناحية التاريخية السياسية .

ومن خلال هذه الأساليب الثلاثة تبرز لنا جدلية الأصوات ، الأصوات التي تعيش العصر الاجتماعية ، السياسية ، الأيديولوجية ولتكون الرواية بصمة المستقبل لامتلاكها حضوراً داخل صراع القوى المتعايشة حاضراً ومستقبلاً .

كان فرمان يمتلك حرية واسعة في داخل فضاء النص الروائي لأنه كان على اطلاع عميق بالمراحل التي يكتب عنها لأنه (كلما كانت معرفة الكاتب بفترة ما أعمق وأكثر تاريخية على نحو أصيل كان أكثر حرية في التحرك داخل موضوعه)[٢١] .

الهوامش والإحالات

١ . وليم راي ـ المعنى الأدبي : من الظاهراتية الى التفكيكية ـ ت/د . يوئيل يوسف عزيز ، ص٩ دار المأمون بغداد ١٩٨٧ .

٢ . ياسين النصير ـ الصيانية والتدمير ـ ص٥١ مجلة الأقلام العدد ٧ـ ٨ تموز/اب ١٩٩٢ .

٣ . فلاديمير بروب ـ مورفولوجية الخرافة ـ ت/د . ابراهيم الخطيب المغرب ١٩٨٦ .

٤ . فاضل ثامر ـ الصوت الآخر : الجوهر الحواري للخطاب الأدبي ـ ص١١٥ دار الشؤون الثقافية بغداد ١٩٩٢ .

٥ . يقول فاضل ثامر بأنه يمكن اختزال الوحدات الوظيفية الأحدى والثلاثين كما (أقره بروب وأقرته الدراسات الحديثة التي أشارت إلى إمكانية اختزال الوظائف إلى وظيفتين فقط) ص١٢٠ المصدر السابق .

٦ . جورج لوكاش ـ التاريخ والوعي الطبقي ـ ت الدكتور حنا الشاعر ص٢٩ دار الأندلس ط٢ بيروت ١٩٨٢ .

٧ . م . باختين ـ قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي ـ ت/الدكتور جميل نصيف ، مراجعة الدكتورة حياة شرارة ص٢٦٠ ـ دار الشؤون الثقافية بغداد ١٩٨٦ .

٨ . د . نجم عبد الله كاظم ـ الرواية في العراق : ١٩٦٥ ـ ١٩٨٠ ص٢٣٧ دار الشؤون الثقافية ط١ بغداد ١٩٨٦ .

٩ . جورج لوكاش ـ التاريخ والوعي الطبقي ص٢١٢ .

١٠ . م. باختين ـ قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي ص٢٦٠ .

١١ . دز نجم عبد الله كاظم ـ الرواية في العراق ص٢٣٧ .

١٢ . رولان بارت ـ نقد وحقيقة ـ ت . د منذر عياشي ص٨٢ مركز الإنماء الحضاري ـ دمشق.

١٣ . ياسين النصير ـ الصيانية والتدمير ص٥٣ .

١٤ . شوكت الربيعي وآخرون ـ بيان إلى المثقفين العراقيين ـ ص١٥٧ مجلة الثقافة الجديدة العدد الاول حزيران ١٩٦٩ ، نشر هذا البيان الموقع من قبل (٤) مثقفين عراقيين هم : شوكت الربيعي (رسام وناقد) وعبد الرزاق المطلبي (قاص) ، سليم عبد القادر السامرائي (ناقد أدبي) محمد ياسين المطلبي (شاعر) ، رداً على البيان الشعري الذي أصدره : فاضل

العزاوي (قاص وروائي ـ يقيم منذ سنوات خارج العراق) . فوزي كريم (شاعر ـ غادر العراق صيف ١٩٧٨ إلى لندن وقد أصدر في لندن مجلة اللحظة الشعرية) وسامي مهدي (شاعر) وخالد علي مصطفى (شاعر)/في مجلة الشعر ٦٩ العدد الأول مايس ١٩٦٩، ونحن نعلم بأن فاضل العزاوي وفوزي كريم يمتلكان رؤية وفكراً وأيديولوجية غير التي يمتلكها الشاعران الآخران بل هما على طرفي نقيض منهما .

١٥ . م.باختين ـ قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي ـ ص٢٣٨ .

١٦ . جانفيف موريبو ـ ت رشيد بنحدو ص١١١ ـ (البنيوية التكوينية والنقد الأدبي) مؤسسة الأبحاث العربية بيروت ١٩٨٤ .

١٧ . جورج لوكاش ـ التاريخ والوعي الطبقي ـ ص٢٧ .

١٨ . ياسين النصير ـ الصيانية والتدمير ص٥٢ .

١٩ . م. باختين ـ قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي ص٢٥٦ .

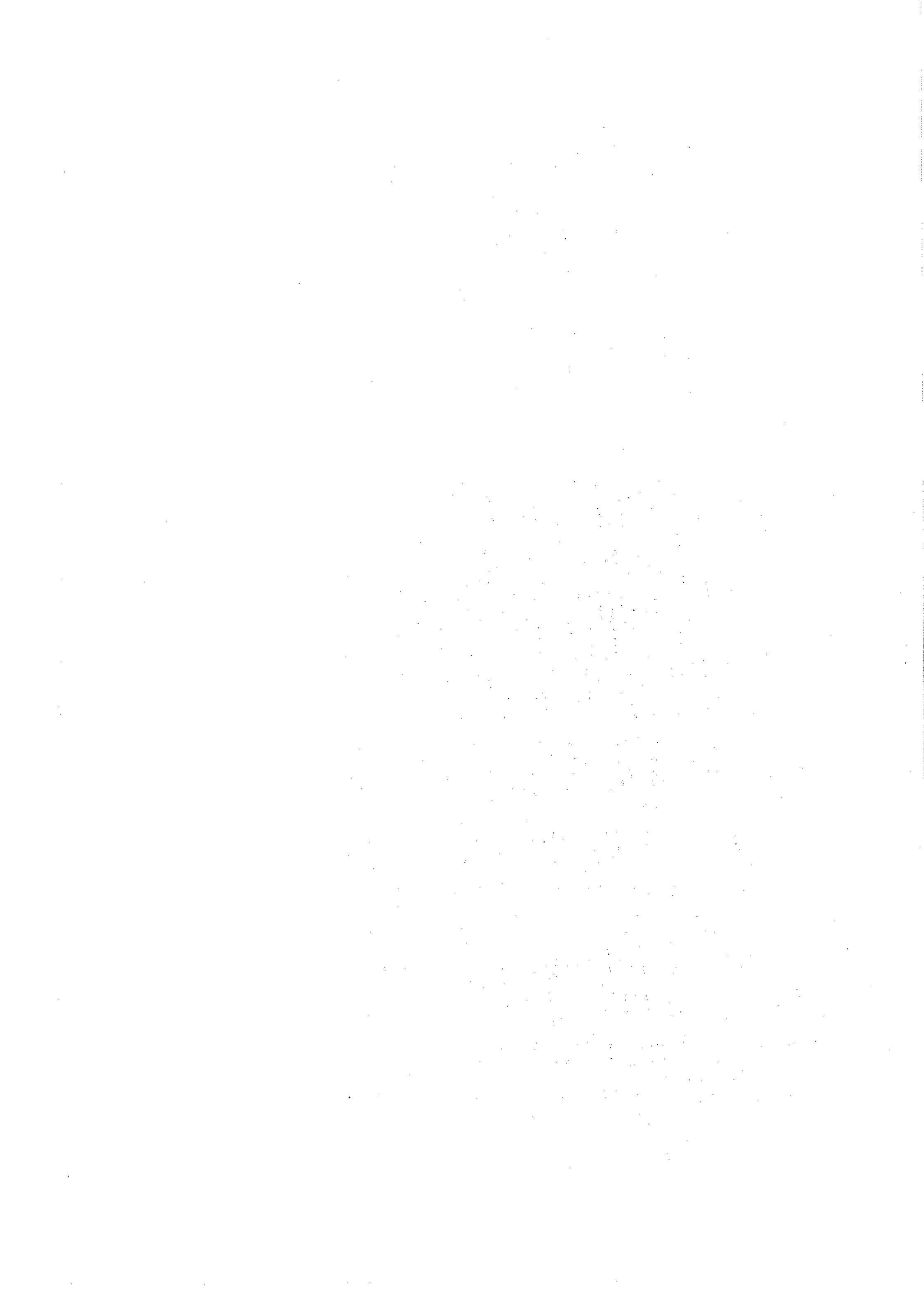
٢٠ . د . نجم عبد الله كاظم ـ الرواية في العراق ـ ص٢٣٦ .

٢١ . جورج لوكاش ـ الرواية التاريخية ـ ت/د. صالح جواد كاظم ص٢٢٩. وزارة الثقافة والفنون العراقية ـ دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ١٩٨٧ .



الفصل السابع

النص المتشظي في السرد المتجانس



ظلال آلام السيد معروف *

تشتغل رواية (آلام السيد معروف) لغائب طعمة فرمان في (مكانين مختلفين كل الاختلاف في آن واحد - جاك دريدا) [1] بمعنى أن الرواية تتكون من نصين متداخلين، نص داخل/مقروء، ونص خارج/لا مقروء، فالنص الأول/المقروء، يشير خفية إلى النص الثاني/اللامقروء، الذي يستمد منه خطابه وبنيته وآلياته، واعتماده عليه في فك رموزه.

إن اللامقروء، هو ليس مناقضاً للمقروء أبداً، بل هو المتن الذي يمنح المقروء قوة وفعالية، مع العمل على انطلاقه في الفضاء الروائي، وهذا يجعله يدخل في تجربة رمزية، تعمل على ترميز مختلف الظواهر الاجتماعية - التاريخية - الفكرية المنحدرة من الميتانص، ومن هنا يبدأ تشظي النص، ومن الممكن العثور على ذلك التشظي إذا ما قمنا بعملية تتبع النص وحضوره في نصوص أخرى جانبية من خلال تفكيك النص والبحث في أجزائه، فذلك من (شأنه أن يؤدي إلى نمط من أنماط الأرشيف إلى نص ذاكرته معلقة في لا زمانية حاضرة)[2]، والعثور على استفادة النص المقروء من الذاكرة الثقافية المتواجدة خارجه وكيفية توظيفها لإنتاج نص متشظي، وهذا التداخل بينهما يكون كبيراً جداً، بحيث يتعذر علينا التفريق بينهما، لكنه يحقق قراءة شمولية متماسكة تشتغل على نصين، ومنتجة للمعنى المزدوج المتشظي، ومرغمة القارئ في

---

* آلام السيد معروف - دار الفارابي - بيروت ١٩٨٢.

محاولة من أجل إعادة تجميع آفاق النص الدلالية .

والراوي في نطاق الرواية ، ليس مجرد ضمير المتكلم ، اذ هو لا يمثل المؤلف تماماً، وكذلك من الضروري ألا يقع الخلط بين الشخصية الروائية الرئيسة السيد معروف وبين المؤلف غائب أيضاً ، ولكن قد تقترب وجهة نظر الراوي من وجهة نظر الشخصية مثيراً إلى درجة (يتلاشى فيها صوت الرواي في صوت الشخصية ، بحيث يصعب التمييز بينهما في كثير من الأحيان) (٣)، لكن الراوي يبقى حلقة الوصل المتداخلة بين النص المقروء/السيد معروف ، واللامقروء/ غائب ، بمعنى أنه يتحرك داخل النصين ، ويتفاعل معهما بطريقة جدلية - حوارية عالية جداً بالخفاء .

ومما يزيد في تمييز وتفرد رواية (آلام السيد معروف) ، هو أنها نص مفتوح ، يشكل معاني مفتوحة ، وأحداثها دائرية ، وباستطاعة القارئ أن يبتدئ من أية صفحة ولكن ليس في استطاعته الانتهاء أبداً ، لذا فما على الراوي إلا أن : يروي ، يحكي ، يسرد ، ليجعلنا مطلين على تاريخ الإنسان : المنسي ، المضطهد ، الإنسان الذي يصنع الحياة الحقيقية والتاريخ الحقيقي بصمت ، لذا جاءت شخصية السيد معروف متناسقة ، متألقة ، مكتملة ، ناضجة ، فلقد اعتبرها الروائي الكبير عبد الرحمن منيف : (من أكثر الشخصيات نضوجاً واكتمالاً في الرواية العربية) (٤) ، وإنها شخصية إنسانية - تاريخية ، مشبعّة بروح التاريخ ، ومستوعبة لها ، تموج بالحياة ، والحيوية ، لكنها في الوقت ذاته تقوم بالاحتجاج ضد وحشيته في مسخ وطمس إنسانية الإنسان ، فإن هناك (ملايين عديدة تشعر أنها خارج تاريخ البشر ، وربما بلا تاريخ مكتوب ، أو على الأقل لا تحس بالتاريخ ولا تعترف به - ص١١٣) ، وتعمل على تعرية ذاتها بشكل مخيف ، بلا مواربة ، ولا تزوير ، وهذا يعطيها الحق في أن تكون حالة عامة ، أي أن تكون مرآة عاكسة لحياة ملايين البشر الذين يولدون ويموتون في صمت ، ودون أن يثيروا أي همس ، أو إشارة تدل إليهم : (لو كان التاريخ هو تاريخ البشر حقاً،

لكان تاريخي ـ ص١٢٧) ، هكذا يقول السيد معروف عن نفسه ، عن وجوده ، في نهاية الرواية. فلقد قام غائب بتشظية هذه الشخصية الروائية في عمق الذاتية ، وفي عمق التاريخ ، ولتكون متساوية فيهما ، لأنها : حكت وتحكي، وستحكي عن المأساة الإنسانية : الذاتية ـ الجماعية ، وعن الحلم الضائع ، المهدور ، المسروق .

والسبب في مجيء هذه الشخصية بهذه القوة والرسوخ ، لأن المؤلف كانت له (صلات عميقة بالحياة الشعبية في أكثر تشعباتها تنوعاً ، أي بالحياة الواقعية لجميع الطبقات في المجتمع)[٥] ، واستيعابه لوضعه ، ووضع الناس، والعلاقات الاجتماعية ـ الاقتصادية التي يمارسونها ، فهو يكتب (من الناس ، لا من أجل الناس ، إنه يكتب عن تجاربهم ، من روحهم) [٦] ، ويرسم خسّة وغباء وفساد الطبقة (الفوق) بسخرية موجعة ، من خلال الرؤية الثاقبة للسيد معروف ، ووجهة نظره ، وعن طريق الشخص الثالث ، الراوي الذي (حضوره محرر من الجسد)[٧] ، كما قلنا ، مع القارئ ، أو مختفٍ عنه ، لكن القارئ يحس به بشدة، وهذا ما شاهدناه منذ السطر الأول في افتتاح الرواية ، عندما يعلّمنا الراوي: بجملة إخبارية عن افتتان الشخصية الروائية بالغروب ، إلى حد أنه يشترك معها في إعطاء التبريرات لهذا الافتتان (للغروب فتنة لدى السيد معروف لا تعادلها فتنة أخرى في الدنيا كلها . والغروب بعد كل شيء ، صار رمز حياته، حياة السيد معروف الآيلة إلى الغروب ، حياته الشاحبة المتراجعة المتقلصة ، المتراكضة ، كالغروب نفسه ـ ص٧-٨) فالمؤلف تاه بين رحلة الحلم في المنافي والمأساة في الوطن ، وبين جواز سفره غير المجدد ، وجنسيته المسقّطة ، فعندما حزم ذاته وارتحل ، ضاع الحلم والوطن ، وخاصة عندما اختار (منفاه في مدينة الحلم)[٨] ، فرحلة غائب/كلكامش ، وصلت إلى طرق مسدودة ، وأصبح الحلم من اليوتوبيات ، فالمؤلف ما هو إلا نسخة أصلية من منفيي داخل الوطن وخارجه ، لذا كان على غائب أن (يلبس الخيبة ويلتحف المأساة) [٩] ، لحين رحيله ، لكنه

بقي في منفاه عراقياً حتى النخاع ، مسكوناً بروح مدينته بغداد وواقع وطنه ومستقبله ، وهذا لا يعطينا الحق في المطابقة بين المؤلف وشخصية السيد معروف ، ولكن يبيح لنا المقارنة للقيام بإظهار (المأساة الباطنية)[١٠] ، المستمرة بين أضلاع التاريخ ـ الاجتماعي ، والمعاناة ، والغربة ، والمرض عند السيد معروف ولنعثر على الاختلاف في التفاصيل اليومية ، والحياتية ، والتطابق في رؤية التاريخ الإنساني عندهما ، ومن خلال ذلك نكتشف وجوهنا ، والوجوه التي تشبه وجه السيد معروف ، ووجه غائب بكل وضوح ، وفي أحيان كثيرة تختلط علينا الأصوات : المؤلف ـ الراوي ـ السيد معروف ، ونحسبها لواحدٍ منهم ، بينما هي في الحقيقة متداخلة ، لأنها تمتلك وجهة نظر واحدة مضادة لوجهة نظر المميز منهم والمدير العام : (في مكاتبة رسمية لنفسك بأن تكتب تحويل تفكير.... تفكير من هذا الذي تريد تحويله ؟ الدائرة ؟ الدولة ؟ ، المجتمع ؟ هذا شيء يحاسب عليه القانون ... هذا ـ ص٤٦) .

وكلية النص ، للرواية كلها ، إذا لم تُقرأ قراءة رمزية ـ تأويلية ، فإننا سنظل نتصور أن السيد معروف ، (الإنسان النكرة ، المضطهد ، المحروم ، عاشق الغروب)[١١]، الحزين ، الكئيب ، المريض بالمعدة ، الموظف في إحدى دوائر الحكومة، كاتب طابعة، وجملته المخيفة الخطيرة (أنا مجرد آلة طابعة ـ ص٣٨) ، جملة تجريدية، في الظاهر ، وتفقد دلالتها إذا لم تفسر ضمن الرمزية ـ التأويلية ، ومنظورها المستتر، وقراءتها الموازية للأخرى ، لتوصلنا إلى رؤية داخلية مكثفة ، لأن النصين، المقروء، واللامقروء ، مصنوعان أساساً (من كتابات مضاعفة ، وهو نتيجة لثقافات متعددة ، تدخل كلها بعضها مع بعض في حوار ، ومحاكاة ساخرة ، وتعارض) [١٢]، وهذا التداخل بين النصين ، يدفع القارئ إلى حيث لا يستطيع أن يفرق بينهما ، وأن يعرف أيهما الحقيقي أو الضمني ، لأن السيد معروف يمثل الآخر ، والمؤلف من الآخر والقارئ كذلك ، وهكذا (يبلغ إيقاع الرثاء مقامه الأخير، ويأخذ شكل الهجاء أو شكل الأدب الساخر في عمل روائي قصير

وكثيف وبالغ في الرهافة والمأساوية هو : «آلام السيد معروف» (١٣) ، وهذا ما نلمسه في كل الحوارات التي تجري بين المميز أو المدير العام مع السيد معروف ، حوارات تبين مدى عمق التصادم والتضاد الفعال بينهم ، وكلما يتطور هذا الصراع ، يعمل على فضح تفاهتهم ، وأساليبهم البربرية في التعامل مع السيد معروف ، بشكل أكثر صراحة وعلانية ، في العمل على قمعه ، وتهميشه، ومن خلال هذا الصراع المحتدم ، نكتشف أن محور الأشياء هو الإنسان عند غائب (ولا سيما الإنسان بوصفه كائناً اجتماعياً ـ أخلاقياً) (١٤) ، ونرى ذلك بوضوح في الحوار التالي مع المميز :

«وضحك السيد معروف ضحكة ، باردة قطعها الأستاذ عبد الرحيم بجملة غامضة :

ـ ولكن المهم القصد والغاية ... الفكرة التي تسيطر على الدماغ وتدمره .

ـ لم تسيطر أية فكرة على دماغي .

ـ سيطرت ، سيطرت .

ـ أية فكرة ؟

ـ كنت تريد تغيير لغة المكاتبات الرسمية .

ـ أبداً والله . ولكني كنت أحب أن ألطفها . وهذا أيضاً تبت منه ... حتى الأخطاء النحوية لا يهمني أمرها الآن .

ـ أخطاء ؟ هذه هي الفكرة المدمرة . كل الذين لا يعجبهم شيء ، ويريدون رفضه أو تبديله قالوا إنه خطأ ، ليأتوا بفكرة من عندياتهم » ص٤٣ .

مشهد يصور المؤسسة البيروقراطية ، ووحدانية فكرها ، ووحشية أيديولوجيتها ، عندما تعمل على رفض أو اضطهاد أي فكر آخر ، وقمع أي تطوير أو تجديد ، بل إلى حد اعتباره (فكرة مدمرة) ، يجب تجميدها أو إلغائها نهائياً ، حسب

مفهومهم السوسيولوجي المبتذل ، لأن التاريخ حسب منطقهم فوضى ، وهو تاريخهم . تاريخ القوة والنفوذ والمال والسلطة ، وهذه العلاقة تخضع لجدلية مادية ولا تخضع للمنطق والرؤية الإنسانيين ، ولتساعدنا في الوقت ذاته على فهم المواقف الخفية وغير المعلنة في النص الروائي ، وحتمية وجود التغيير في هذه المواقف الواعية ، التي ترى معاناة وآلام الناس ، حتى ولو كانت في دوائر مغلقة، لأنه كلما يزداد الصراع والتفاعل في النص ، يزداد وعي القارئ ورؤيته تجاه وضعه وتجاه العالم ، مع ترجمة هذا التفاعل إلى فعل إنساني يتسم بالغرابة الواقعية ، الداخلة ضمن عملية فض بنية المجتمع العراقي ، عبر الكشف عن الاتجاهات : الاجتماعية ـ السياسية ـ الثقافية .

ولقد رسم غائب طعمة فرمان الجانب الإنساني على نحو شاعري ، ولكن بتجسيد رمزي مخيف ، غارق بالتأويل ، لأن (تأويل البنى الرمزية يدفع إلى الغور عميقاً على لا نهاية المعاني الرمزية)(١٥) ، كما يقول باختين ، وعلى ضوء ذلك يكون هدف القراءة هو الكشف عن الواقع الحقيقي الذي يكون خارج النص، من خلال تلاقي النصين المقروء واللامقروء ، اللذين نعثر فيهما على (العمق الإنساني مسكوناً بالآخر) (١٦) ، وللتدليل على ذلك ، نقوم بقراءة الصفحات من ١١٠ الى ١١٤ من الرواية ، مع عثورنا على ذروة الصراع واحتدامه ، المتمثل في الحوار بين السيد معروف والمدير العام ، وفي هذه الصفحات تتلخص كلية النص تقريباً مع معرفتنا برؤية السيد معروف الواضحة والصريحة في موقفه من ذاته ومن العالم المغايرة لرؤية المدير العام المزيفة تجاه الناس والأشياء ، المبطنة بإلغاء الآخر ، والمصادرة لفكره ، واستلابه ، وقمع رأيه. ولاستفاضة الحوار وطوله ، سأقوم باستعارة الجمل المكثفة بالمعاني والمواقف التي تفي بالقصد وتوضحه :

«ـ وهي مذيلة بتاريخ ... حين كنت تعمل في لجنة النشر .

ـ لا تاريخ يا سيدي

- كيف لا تاريخ ؟

- هكذا ببساطة ، لا أذكر تاريخاً .

- هل أنت تنكر وجود التاريخ عليها ، أم التاريخ بشكل عام ؟

- الاثنين ، يا سيدي .

وضع المدير العام القلم على الأوراق مستفزاً ، وقال :

- أنت مجرم إذاً ، غبي ، وغير وطني .

- تؤمر سيدي .

- قلت لك لا تكرر كلمة سيدي .

- أرجو المعذرة : ما هو التاريخ ؟

- أوه ... التاريخ ، يا بهلول . هو تاريخ الناس . تاريخ البشر .

- لا أعتقد يا سيدي . أرجو أن تسمح لي بهذا النداء اللازم . من قبل كان يا مولاي و الآن يا سيدي . ساد سيادة ، هكذا اقتضى التاريخ الذي تعتبره حضرتكم تاريخ البشر ، وأعتبره أنا تاريخ المميزين والمديرين العامين وملاك البيوت والمقاولين وأصحاب الأسواق العصرية ، ومن شاكلهم وأكل أكلهم .

- اسكت سفيه .. هذا تلقين دعاة السوء والمشاغبين ومقسمي الناس إلى طبقات ، هذا تحريف بالقيم .

- هناك ملايين عديدة تشعر أنها خارج تاريخ البشر ، أو ربما بلا تاريخ مكتوب، أو على الأقل ، لاتحس بالتاريخ ، ولا تعترف له .

- اسكت حيوان ، حشرة .

- وهكذا نفيتني بهذين النعتين من تاريخكم ، يا سيدي» .

ومن الملاحظ أن غائب لم يوظف التراث في رواياته السابقة نهائياً ، ولم يقترب منه ، أما في رواية آلام السيد معروف ، فقد وظفه فيها توظيفاً عالياً، باستخدام الرموز التراثية العربية : المتنبي ـ المعري ـ الجاحظ ـ الزمخشري ، وغيرهم .. وجاء متناسقاً ، ومتجانساً، إلى حد أنه أصبح جزءاً لايتجزأ من النسيج السردي للرواية ، مع اشتراكه في تشكيل جمالية النص اشتراكاً فعالاً، بالإضافة إلى إعطاء النص قوة وحيوية وزخماً في التعبير ، مع العمل على تعزيزه وتماسكه ، كل هذا انعكس على بنية الشخصية الروائية ، وتم ذلك بكل مرونة وحرية في التشكيل السردي ، واستخدام التراث كمفتاح لقراءة النص، لاستيعابه ، لتحليله ، لتفكيكه وإعادة صياغته ، وهذا يعتمد على المتلقي ، فكلما كانت ثقافته واسعة أو نشطة ، فإن خياله وتأويله سيكونان متمكنين من الإحاطة بخفايا التراث في النص .

وتصل إنسيابية استخدام التراث وعفويته إلى حد أن يجعل القارئ يقرأ الحاضر والمستقبل بعين الماض التراثي ، على وفق منظور تاريخي ـ اجتماعي ـ سياسي ، كما في الفقرة التالية ، التي تبين مدى تداخل الموقفين وتوافقهما وتماثلهما تجاه وضعية إنسانية معينة، من خلال رؤية تهكمية ساخرة ، بين الجاحظ ـ السيد معروف ، والزيات ـ المدير العام :

«والجاحظ طيب الله ثراه اتقى تنور الزيات برسالة موجعة مفجعة ، في الجد والهزل ، ينفي عنه التهم الباطلة ، ويفرق بينه وبين صاحب نعمته . أنت طويل وأنا قصير . أنت أصلع وأنا أنزع . أنت صاحب براذين وأنا صاحب حمير. أنت شاعر وأنا راوية . أنت ملك وأنا تابع . أنت مميز وأنا كاتب طابعة . » ص٦١ .

ومن حق القارئ أن يتساءل : كيف نستطيع أن نقيّم تجربة السيد معروف؟ بالإضافة إلى ما عرفته آنفاً ، فإنه كان يقوم بإعالة (أم عجوز ، وأختان عانستان ـ ص٢٥) ، وإنه يمثل أو يشكل : الذات ـ الآخر ، وهو لا يمر في حالة موجود لكنه غير مفكر ، أو مفكر لكنه غير موجود ، بل هو يمر في حالة موجود وهو يفكر

(أنا موجود ، إذن أنا أفكر) ، لكن أين يكمن التقاطع ؟ يكمن في أنه ليست لديه حرية التعبير أو الحق في طرح وجهات نظره . مفارقة حادة ، أنه النموذج الملغى السائد في المجتمع ، مهمش ومعزول ، فقط المطلوب منه تنفيذ ما يؤمر به ، والخضوع للآخر ـ السلطة (مؤسسات ـ شركات ـ أرباب العمل ـ دوائر أمنية ... الخ) فهذه (التجربة تتجاوز الواقع من أجل أن تحسن الغوص في داخله ، وتحسن استقصاء ما يضمره) [١٧] ، وكشف أسرار الذات ، والواقع ، والمتخيل. وهنا يبرز دور النص اللامقروء ـ الخفي في دعم وإيضاح المقروء ـ الظاهر ، وفي منح القارئ الرؤية الشاملة ، العميقة ، ومعرفة الكثير عن قصدية النص عبر القراءة الرمزية ـ التأويلية ، والعثور على (أن عيش اللامعقول بمعقولية جامدة وباردة ، تثير الدهشة ليس من غرائبية اللامعقول بل واقعيته ، بل تثير الذهول من درجة واقعيته التفصيلية) [١٨] ، وينسحب هذا أيضاً ، عندما يتناول غائب تفاعل الذهنية الدينية في بنية المجتمع ، ومدى رسوخها وتأثيرها فيه، واعتبارها من العوامل التي تحكم تطور وتغير الوعي السوسيولوجي ، وفي تكوين رؤيته تجاه الأشياء ، يقوم بتناولها ضمن رؤية مدروسة ومحسوبة بدقة، مع تجانس في كلية السرد :

«لا ، لست متزوجاً . قسمة ونصيب ، لا تدخل نفسك في أمور لا تعرفها ، يا سيد معروف . سر على ما كنت تسير عليه دائماً ، لا تعرف ، ما لا تعرفه ولا تتدخل فيما لا يجوز التدخل فيه . نعم . قسمة ونصيب . أم عجوز ، وأختان عانستان . لا . قسمة ونصيب . » ص٢٥ .

هذا تحليل القدري للظواهر السوسيولوجية ، والأخلاقية ، يدفع بهذه الشخصية ـ النموذج إلى ناصية التاريخ وناصية المجتمع ، (فتحس ذاتها منعدمة بالاغتراب ، وتستلمح به عجزها وحقيقة وجود لا إنساني ـ ماركس) [١٩] ، لكن هذا لا ينفي كون السيد معروف ـ النموذج، يمتلك وعياً بوضعه الاجتماعي ومعرفته العميقة بحاضره ، لأن هذه المعرفة (تعمل تغييراً بنيوياً ، موضوعياً في

موضوعها)[٢٠] ، وأن قوته الدلالية تتجاوز النص .

ويشمل هذا أيضاً موقفه المتشدد إزاء المشاركة في الفعاليات التي يفرضها المدير العام على الموظفين ، وبقائه للأخير رافضاً عدم المشاركة في أي فعالية، ومقاطعاً لها ، لإحساسه بزيفها وتفاهتها .

وللسيد معروف صوته الداخلي ، الصوت الثاني (ينطق بلسان غير لساني ـ ص٦٧)، وما لم نفهم ذلك يتعذر علينا فهم هذه الشخصية ـ النموذج ؛ فالصوت الثاني : هو الحوار الداخلي الموجه إلى الذات ، وكأنه موجه إلى إنسان آخر ، يعنفه (أسكت ، يا سيد معروف . ص٢٧) ، ويوبخه (لا تدخل نفسك في أمور لا تعرفها ، يا سيد معروف ـ ص٢٥) ، ويستفزه (هل أنت كائن ، يا سيد معروف؟ ومن أين جاءتك هذه الكينونة ؟ ص٩٧) ، والصوت الأول يتقاطع مع الصوت الثاني في الرؤية والطرح ، فالأول مستسلم ، خانع ، هامشي ، بينما الثاني متمرد ، متحفز ، ويتسم باستقلاليته وعدم اندماجه ، وهذا ما يطلق عليه باختين (المزدوج) في هكذا شخصية روائية ، وأن العلاقة الجدلية ـ الحوارية المتبادلة بينهما، تزداد وتتبلور ، كلما إزداد احتدام الصراع بينهما، ولتشكل البنية الحقيقية للرواية .

وعند تناولنا النص لا يمكننا أن نغفل جانباً جوهرياً فيه ، ألا هو توظيف غائب للشخصيات التراثية ، والأقوال المأثورة ، والأمثال ، والأشعار ... ، التي جعلت الخطاب الروائي الأصلي يستمد منها غايته ووسائله التي يعبر بها عنها، وفي أغلب الأحيان يوظفها بتصرف مميز إلى حد يتم فيها تغير المعنى، في محاكاة ساخرة حزينة ، ولتحقيق الوحدة الدلالية الشاملة في النص ، بالإضافة إلى العمل على إثراء النص وتماسكه ، وتكثيف المعنى وتجسيدها ، مع الكشف عن رؤية النص للعالم ، من خلال عملية التناص ، التي تتم فيها التحولات داخل الخطاب الروائي ، وأن (التناص ينتسب إلى الخطاب) [٢١] ، وهذا يقودنا إلى قراءة النص ، باعتباره نصاً واحداً لا يتجزأ ، وخلاف ذلك يعني (تشتت هويته

، وتبديد أنظمته الدلالية والخيالية والإيحائية ، بحيث تصير مرتبطة بغيرها من الأنظمة في النصوص الغائبة التي اعتمد عليها الأديب صاحب النص المدروس)[٢٢] .

إن جوهر السيد معروف الإنساني يكمن في وعيه العميق بذاته وبالعالم، وحدة وعيه الطبقي (وذوو الميزانيات الضعيفة هل سيحشرون ؟ أما كفاهم حشراً في البيوت الضيقة والباصات المكتظة ، والدوائر الخانقة بفعالياتها ومميزيها ومديريها العامين ـ ص١٢٠) ، ومن خلال التصدع الذي يحصل فيه ـ الألم ، المعاناة ، السخرية ، التهميش ، الإهمال ـ يقوم غائب بإعادة خلق السيد معروف، أو بالأصح كلما اشتد عليه الضغط خرج أقوى ، ففي خضم الألم يفخر بنفسه مزيحاً القناع عن الوهم ، وإدامة كينونته الاجتماعية ـ التاريخية، مع تحديد العلاقة التي تربطه بالعالم ، التي بدورها تكشف لنا ، العلاقة بين النص الروائي والعالم ، ويأخذ التحول مداه في نهاية الرواية ، والذي يعد من أرقى الأشكال التعبيرية في الرواية ، عندما يعلن السيد معروف أنه مستعد لمواجهة المدير العام/السلطة ، ولن يتراجع عن ذلك ، فكفى خضوعاً وخنوعاً ، لأنه (لو كان التاريخ هو تاريخ البشر حقاً لكان تاريخي) .

ولابد من التوقف أمام بنية العنوان (آلام السيد معروف) وبنية الإهداء (إلى الشهداء الأحياء ممن لهم شبه بالسيد معروف) ، فهذه الجمل الإشارية والمرجعية تخلق رد فعل فوري إيحائي من قبل المتلقي عند استقبالها ، منطلقة من انفعالية شعورية ، اعتماداً على الإحالة إلى الواقع ، ولأن هذه الإيحائية التوصيلية تجعل المتلقي يشكل صوراً ذهنية وحسية تلقائية ذات دلالات قيمية، قبل الدخول إلى عالم المتن الروائي ، فأنها ستعمل على إضاءة النص بكامله ، أو ستجعله يخضع لبنية سلطتها ، ولتكون علامة تحفيزية ، لأن المؤلف في هذه الجمل حصر قصدية كلية السرد فيها ، وأن هذه الجمل ملحقة بغائب/ النص اللامقروء ، وبالسيد معروف/النص المقروء ، وبهما تتشكل بنية النص الروائي.

الهوامش والإحالات

١. ال. ال. جميز ، النص وما وراء النص ت : د . محمد درويش ، مجلة الأقلام ، العدد الرابع/ تموز - آب ٢٠٠١ .

٢. م . ن

٣. د . شجاع مسلم العاني ، البناء الفني في الرواية العربية في العراق ، ص١٩٥ ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ١٩٩٤ .

٤. عبد الرحمن منيف ، لوعة الغياب ، ص١٣٨ ، المؤسسة العربية للدراسات العربية ، ط٢ ، بيروت ٢٠٠٠ والمركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع الدار البيضاء ، المغرب ، وانظر كذلك: مجلة الهدف ، العدد ١١٣٤ في ١٩٩٣/١/٣١ .

٥. جورج لوكاش ، الرواية التاريخية ، ت: د . صالح جواد الكاظم ، ص٤٣٢ - ٤٣٣ ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ط٢ ، ١٩٨٦ .

٦. م . ن ، ص٤١٧ .

٧. مايكل . هـ . ليفنس ، أصول أدب الحداثة ، ت: يوسف عبد المسيح ثروة ، مراجعة د . فائز جعفر ، ص٢١ ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ١٩٩٢ .

٨. د . فيصل دراج ، غائب طعمة فرمان في ذكراه الثالثة (ملف) ، مجلة الهدف ، العدد ١١٣٤ في ١/٣١م١٩٩٣ .

٩. م . ن .

١٠. نيقولا برديائف ، رؤية دوستويفسكي للعالم ، ت:د . فؤاد كامل ، ص١٩ ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ١٩٨٦ .

١١. لوعة الغياب ، ص١٣٧ .

١٢. رولان بارت ، نقد وحقيقة ، ت: د . منذر عياشي ، ص٢٤ ، مركز الإنماء الحضاري ، دمشق .

١٣. د . فيصل دراج ، الرواية والمجتمع المدني ، مجلة الهدف ، العدد ١١٢٣ في ١٩٩٢/١٠/١ .

١٤. الرواية التاريخية ، ص١٨٤ .

١٥. تزفيتان تودوروف ، المبدأ الحواري : دراسة في فكر ميخائيل باختين ، ت: فخري صالح، ص٣٨ ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ١٩٩٢ .

١٦. م . ن ، ص٥٠ .

١٧ . أدونيس ، الصوفية والسوريالية ، ص١٨٥ ، دار الساقي ، ط٢ ، بيروت ١٩٩٥ .

١٨ . د . عبد الرزاق عبد ، سلمان رشدي في المنظور العربي (ذهنية التحريم ، صادق جلال العظم) ، ص٣٧٢ ، مركز الأبحاث والدراسات الاشتراكية في العالم العربي ، ط٢ ، دمشق ١٩٩٤ .

١٩ . جورج لوكاش ، التاريخ والوعي الطبقي ، ت: جورج طرابيشي ، ص١٣٣ ، دار الاندلس، ط٢ ، بيروت ١٩٨٢ .

٢٠. م . ن ، ص١٤٩ .

٢١ . المبدأ الحواري ، ص٨٢ .

٢٢ . محمد أديوان ، مشكلة التناص ، مجلة الأقلام ، العدد ٤ ـ٥ ـ٦ ، نيسان ـ مايس ـ حزيران/١٩٩٥ .

إشارات

- نشرت دراسة «القصة والرواية : ايديولوجيا وجمالية» في مجلة الرافد العدد ٥١ ـ نوفمبر/٢٠٠١ وفي مجلة ألواح التي تصدر في مدريد/اسبانيا العدد ١٩٩٩/٦ .
- نشرت دراسة «المثقف بين الانتماء والاغتراب» في مجلة الرافد العدد ٢٩ ـ يناير/٢٠٠٠.
- نشرت دراسة «المثقف بين حلم التغيير والواقع المحبط» في مجلة الطريق البيروتية العدد ٥ ـ أيلول/تشرين أول ٢٠٠٢ .
- نشرت دراسة «جدلية الرمز المحتجب والواقع المكشوف» في مجلة الرافد العدد ٢٨ ـ اكتوبر/٢٠٠٠ (ملف العدد : الرواية العربية بين التأصيل والتطوير).
- نشرت دراسة «المأساة بين الواقع والخيال» في مجلة عمّان الأردنية العدد ٧١ ـ أيار/٢٠٠١، وفي مجلة الجسرة الثقافية العدد ١٠- خريف/ ٢٠٠١.
- نشرت دراسة «النص المتشظي في السرد المتجانس» في مجلة ثقافات العدد ٨/٧ ـ صيف/ خريف ٢٠٠٣.

الفهرس

أسامة غانم

غائب طعمة فرمان
الحاضر في الذاكرة الذهبية

« ما يميز غائب طعمة فرمان ويفرده عن بقية الكتّاب العراقيين، في مرحلة التأسيس وما بعدها ، يتمثّل في تقنيته العالية المتوشحة بجمالية فائقة ، وفي استخدامه لأسلوب السرد المتداخل كعدسة كاميرا ملونة تلتقط مجموعة صور في صورة واحدة، أو كشريط تسجيل عدة أصوات في نغمة واحدة. »



« لم تكن روايات غائب طعمة فرمان تقليدية قط، بأي معنى كان، بل حديثة لأنها تمتلك رؤية للعصر وإطاراً للمستقبل ترفض كل صور الجمود والتقليد والتحنيط . لذا يعد (من أحسن الذين يمسكون القلم)، كما يقول عنه غسان كنفاني، ليس من حيث الشكل وحسب، بل من حيث الصيغ الفنية (السرد ، الحوار، البناء الدرامي). »



تلفاكس 5522544 6 00962 ص . ب 950252 ، عمّان 11195 الأردن

(ردمك) ISBN 978-9957-09-393-8